DESIGN(R)UM

3/20

voľný predaj min. 100,– Sk (pre predplatiteľov 80,– Sk)

- kruhy na vode
- z dreva a papiera
- dizajn a remeslo
- ako sa konzumuje remeslo
- znovuobjavenie drôtu
- šesťkrát sklo
- english summary

VIAC NEŽ MESIAC SLOVENSKÉHO DIZAJNU

Organizátor:
SLOVENSKÉ CENTRUM DIZAJNU
Jakubovo nám. 12
814 99 Bratislava
Tel.: 07/52931800
Fax: 07/52931838
www.sdc.sk
e-mail: sdc@sdc.sk

Garant:
Ľubica Fábri
riaditeľka SCD

PROJEKT POD ZÁŠTITOU
MINISTRA KULTÚRY SR

každý deň dizajn

12. SEPTEMBER AŽ 15. OKTÓBER 2000

ÚSTREDNÉ PODUJATIA:

PRIEMYSELNÝ DIZAJN NA SLOVENSKU 1990 – 2000
12. SEPTEMBER AŽ 15. OKTÓBER 2000
NÁRODNÉ OSVETOVÉ CENTRUM (DOM KULTÚRY), BRATISLAVA
HLAVNÝ ORGANIZÁTOR: SLOVENSKÉ CENTRUM DIZAJNU

FORMA '2000 - FANTÁZIA A DISCIPLÍNA
12. AŽ 15. OKTÓBER 2000
NÁRODNÉ OSVETOVÉ CENTRUM (DOM KULTÚRY), BRATISLAVA
HLAVNÝ ORGANIZÁTOR: ASOCIÁCIA FORMA

TRIENÁLE PLAGÁTU TRNAVA '2000
28. SEPTEMBER AŽ 30. NOVEMBER 2000
GALÉRIA JÁNA KONIARKA A ĎALŠIE VÝSTAVNÉ PRIESTORY, TRNAVA
HLAVNÝ ORGANIZÁTOR: GALÉRIA JÁNA KONIARKA

SPRIEVODNÉ PODUJATIA:

VÝSTAVY SLOVENSKÉHO DIZAJNU A ÚŽITKOVÉHO UMENIA V GALÉRIÁCH

FIREMNÉ PREZENTÁCIE DIZAJNU V PREDAJNIACH A ŠTÚDIÁCH

OKRÚHLE STOLY, PREDNÁŠKY, SEMINÁRE

INFORMAČNÁ PODPORA SPOLUPRACUJÚCICH MÉDIÍ

MEDIÁLNI PARTNERI

stv
radio TWIST
DENNÍK SME TIE PRAVÉ NOVINY
interier/exterier
SITA SLOVENSKÁ TLAČOVÁ AGENTÚRA

Obsah *Contents*

Editorial 3

ANKETA ***POLL***

O súvislostiach vecí, 3. časť. / *On the Interdependency of Things, part III.*
Odpovedajú / *Answers by:* Henrieta H. Moravčíková, Ferdinand Chrenka, Agnes Schrammová, Ladislav Klíma, Ivan Petelen 4

MOZAIKA INFORMÁCIÍ ***INFORMATION MOSAIC***

Dušan Šuch: 4:3 Taliansko-Nemecko
4:3 Italy vs. Germany 6

ap: Trojbodka
Three Dots 7

VÝSTAVY ***EXHIBITIONS***

Marina Swan: Design Academia 2000 8

Marina Swan: Design a bývanie
Design and Housing 9

Mária Riháková: Nielen „Very Austrian"
Not Only „Very Austrian" 10

Ľubica Fábri: Sklo Olivera Lešša v Londýne
Glass by Oliver Leššo in London 12

Katarína Bajcurová: Ján Zoričák v Bratislave
Ian Zoritchak in Bratislava 13

Viera Kleinová: Aura X 14

mr: Vyrobené v Piemonte
Made in Piedmont 15

SÚŤAŽE ***COMPETITIONS***

mm: Mladý obal 2000
Young Packaging 2000 16

Agáta Žáčková: Kruhy na vode
Rings on Water 18

LIST Z... ***LETTER FROM...***

Jamie Abbott: ... Londýna
... London 22

DIZAJNÉRI ***DESIGNERS***

Anne Veinola: Z dreva a papiera
From Wood and Paper 24

ŠKOLY, ŠTUDENTI ***SCHOOLS, STUDENTS***

Adriena Pekárová: Vec do vrecka
Pocket Item 26

md: Dekoratívny papier
Decorative Paper 27

Jana Pauly: Porcelánový experiment
Porcelain Experiment 28

GRAFICKÝ ARCHÍV ***GRAPHIC ARCHIVE***

Dagmar Poláčková: Moderné hnutie, III. časť: Fulla, Galanda, Rossmann
Modern Movement, part III.: Fulla, Galanda, Rossmann 30

Krátke informácie *Short Information* 33

ICSID

3. európske regionálne stretnutie *Third European Regional Meeting* 34

Johan Valcke: Flámska podpora remesiel a dizajnu
Flemish Crafts and Design Support 36

English Summary 37–40

TÉMA: DIZAJN A REMESLO ***TOPIC: DESIGN AND CRAFTS***

Beseda v redakcii
Meeting in Editorial office 41

Od misky z rúk k „thonetke". Rozhovor s Ivou Mojžišovou
From Hand-bowl to the Thonet Chair. An Interview with Iva Mojžišová 45

Anna Lenková: O krehkej vznešenosti skla
On Fragile Nobleness of Glass 47

Milena Lamarová: Ako sa konzumuje remeslo
How is Craft Comsumed 48

Ľubica Hustá: Prieskum po prieskume
Survey after Survey 50

Katarína Hallonová: Znovuobjavenie drôtu
Re-discovering of Wire 52

Nina Gažovičová: Šesťkrát sklo (Oravec, Opršal, Pálovci, Hlôška, Vachálek)
Six Times Glass (by Oravec, Opršal, Pála, Pálová, Hlôška, Vachálek) 56

Anna Ondrušeková: Keramické konfrontácie
Ceramic Confrontations 60

Ľubica Pedersen: Tri vlnovky
Three Waves 62

Dagmar Poláčková: Detva
Detva Comp. 66

MOZAIKA INFORMÁCIÍ ***INFORMATION MOSAIC***

M. I. Ghini pre Bonaldo / *Ghini for Bonaldo*. Plagát v akcii / *Poster in Action*. Nábytok a Alucobond / *Furniture and Alucobond*. Beaubourg znovuotvorený / *Beaubourg Re-opend*. Červená a modrá, žltá a zelená/ *Red and Blue, Yellow and Green*. Stavba roka 2000 / *Building of a Year 2000*. Elektromobil Vilo / *Electromobile Vilo*. Projekt DIM / *DIM Project*. 68

DE SIGN UM
revue dizajnu ■ *design review*
VII. ročník ■ *volume VII.*
vychádza 4-krát ročne ■ *a quarterly*
číslo 3/2000 ■ *number 3/2000*

Vydáva ■ *Edited by*
Slovenské centrum dizajnu, Bratislava
s finančnou podporou
Ministerstva kultúry SR.
Slovak Design Centre, with financial support of Ministry of Culture of the Slovak Republic.

Redakcia ■ *Editorial team*
Adriena Pekárová (šéfredaktorka, *editor-in-chief*), Mária Riháková (redaktorka, *editor*), Andrea Pavlásková (tajomníčka, *secretary*).

Grafická úprava ■ *Graphics*
Zuzana Chmelová

Spolupracovníci redakcie: Anton Bendis, Soňa Ďurecová, Miroslav Horňák, Katarína Hubová, Pavel Choma, Zdeno Kolesár, Jiří Pelcl, Dagmar Poláčková, Marek Škripeň.

Zahraniční spolupracovníci ■ *Foreign correspondents*
Lenka Bajželj (Ľubľana), Peter Biľak (Maastricht), Maria Korbel (Frankfurt), Alastair S. Macdonald (Glasgow), Jan Michl (Oslo), Jana Pauly (Praha), Ľubica Pedersen (Kodaň), Edward Toran (New York), Zdenka Yousefzamany (Hamburg)

Poštová adresa ■ *Postal address*
Slovenské centrum dizajnu,
redakcia **DE SIGN UM,**
P. O. Box 131, 814 99 Bratislava
Slovak Design Centre,
DE SIGN UM editorial office,
P. O. Box 131, 814 99 Bratislava,
Slovak Republic

Sídlo redakcie ■ *Address*
Jakubovo nám. 12, Bratislava
telefón ■ *phone*:
+421 (0)7 52 93 15 64
fax: +421 (0)7 52 93 18 38
e-mail: sdc@sdc.sk

Nevyžiadané rukopisy, fotografie a diapozitívy sa nevracajú.

PrePress:
Typocon Bratislava

Tlač ■ *Printing*
BTB Bratislava

© SCD

ISSN 1335-034X
Registrované MK SR č. 889/93

Voľný predaj
Vybrané galérie a kníhkupectvá v SR a ČR.

Distribuuje a objednávky prijíma ■ *Distribution and Subscription orders*
pre SR:
L. K. Permanent, spol. s r. o.
P. O. BOX 4
834 14 Bratislava
tel.: 07/44 45 37 11
fax: 07/44 37 33 11
e-mail: lkperm@lkpermanent.sk

pre ČR:
A.L.L. Production
P.O.Box 732
111 21 Praha 1

Podávanie novinových zásielok povolené Riaditeľstvom poštovej prepravy, Bratislava, pošta 12, pod číslom 197/93.

Cena jedného čísla je 80,– Sk pre predplatiteľov, odporúčaná cena na voľný predaj je min. 100,– Sk.
Celoročné predplatné 320 Sk/384 Kč, cena pre zahraničie 60 DM + poštovné.
Price per one copy abroad: 15 DM. Annual subscription abroad: 60 DM + postage.

Mediálny partner SCD:
SITA
SLOVENSKÁ TLAČOVÁ AGENTÚRA

Oficiálny partner pre výstavnú činnosť:
K.F.A.
Architecture & Design

Na obálke: **Bjorn Kierulf:** Metlička James. Absolventská práca na VŠVU, 2000.

už teraz si môžete zabezpečiť

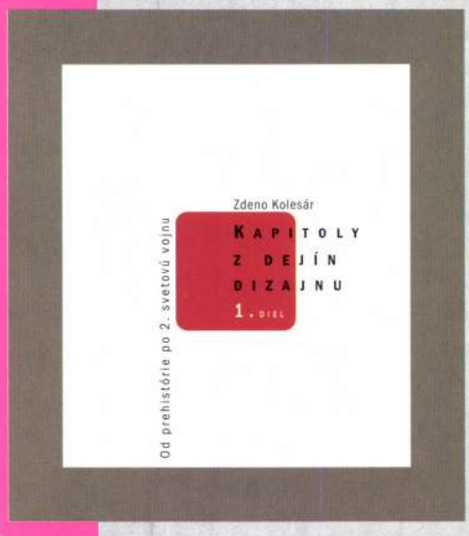
Zdeno Kolesár:
Kapitoly z dejín dizajnu II. diel

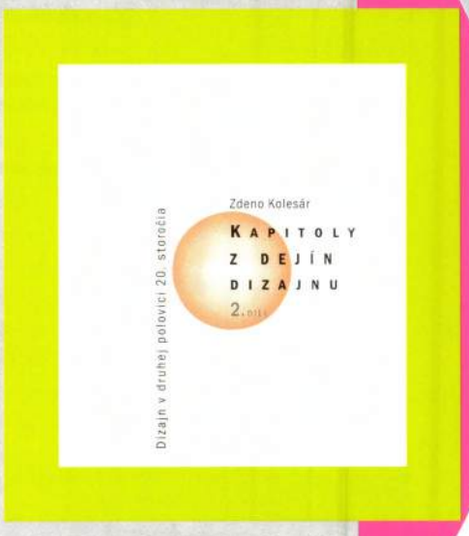
50. – 90. roky 20. storočia
80 strán, vyše 100 farebných a čierno-bielych ilustrácií
formát 210 x 235 mm

publikácia vychádza v septembri 2000

Cena:
100 Sk priamo u vydavateľa
120 Sk odporúčaná cena u predajcov

Objednávky **písomne alebo e-mailom** prijíma redakcia DE SIGN UM (adresa v tiráži)





špeciálna ponuka

pre záujemcov o históriu dizajnu, ktorí si ešte nekúpili I. diel

Ak si zakúpite oba diely kapitol súčasne, zaplatíte **len 160,- Sk**

Pri nákupe samostane zaplatíte 80 Sk za I. diel a 100 Sk za II. diel

SLOVENSKÉ CENTRUM DIZAJNU VÁS SRDEČNE POZÝVA NA KRST PUBLIKÁCIE KAPITOLY Z DEJÍN DIZAJNU II. DŇA 13. OKTÓBRA 2000 O 19.00 HOD. V INFORMAČNOM CENTRE SCD NA VÝSTAVE PRIEMYSELNÝ DIZAJN NA SLOVENSKU 1990–2000 NA I. POSCHODÍ DOMU KULTÚRY (NOC), NÁM. SNP Č. 12 V BRATISLAVE.

editorial

Tretie tohtoročné číslo nášho časopisu sa ocitá, milí čitatelia, vo Vašich rukách v čase, keď máme za sebou otvorenie projektu Každý deň dizajn i prvé dni trvania výstavy Priemyselný dizajn na Slovensku 1990 - 2000 a Forma 2000.
Aj prostredníctvom týchto riadkov Vás obzvlášť srdečne pozývam na návštevu výstavy Priemyselný dizajn na Slovensku 1990 - 2000, ktorú pripravilo Slovenské centrum dizajnu v spolupráci s Národným osvetovým centrom pod záštitou Národnej agentúry pre rozvoj malého a stredného podnikania. Spolu s kolegami sa tešíme na to, že zopár minút svojho času venujete aj návšteve Informačného centra SCD, ktoré je súčasťou spomínanej výstavy. Budeme v ňom pre Vás k dispozícii nepretržite počas celého trvania výstavy s aktuálnymi informáciami o projekte Každý deň dizajn, s predbežnými informáciami o našich pripravovaných aktivitách, s predajom našich najnovších publikačných titulov a, samozrejme, i časom na rozhovor o našej a Vašej práci.
Rovnako srdečne Vás pozývame, milí čitatelia, aj na účasť na všetkých podujatiach, ktoré sa budú konať v rámci projektu Každý deň dizajn. Myslím si, že tento projekt je ideálnou príležitosťou, ako si vzájomne prejaviť solidaritu a podporu. Chcem veriť, že túto príležitosť my dizajnéri, teoretici dizajnu, tvorcovia, podporovatelia a stúpenci dizajnu na Slovensku, využijeme čo najlepšie. Chcem veriť, že sa raz za rok počas piatich týždňov dokážeme povzniesť nad nesmierny konkurenčný a existenčný tlak, ktorému sme všetci bez rozdielu vystavení, a prejavíme si úctu a uznanie. Ja osobne to radím medzi rozhodujúce predpoklady pre to, aby našu prácu začala vnímať, rešpektovať a zhodnocovať aj širšia verejnosť.
O tom, ako sa nám pri prvom ročníku projektu Každý deň dizajn skutočne podarilo spojiť sily, sa dočítate aj na stránkach budúceho čísla nášho časopisu. Napriek všetkým problémom, ktorých nám príprava projektu Každý deň dizajn dožičila nemálo, verím, že zakladáme zmysluplné a potrebné podujatie, ktoré všetci privítate, oceníte a podporíte i v budúcom roku.

Ľubica Fábri
riaditeľka SCD

ANKETA
3. časť

o súvislostiach vecí

Obraz o tom, ako vnímajú posuny v rozvoji dizajnu zo svojho pohľadu dizajnéri, podnikatelia, teoretici, novinári či pedagógovia, by mala vytvoriť anketa, ktorá prebieha od prvého tohtoročného čísla DE SIGN UM. Vyjadrujú sa v nej odborníci z rôznych oblastí, v ktorých hrá dizajn dôležitú rolu. Zaujímajú nás aj reakcie širšej odbornej verejnosti, čitateľov, ktorým sa dostáva náš časopis do rúk. Napíšte nám, aké sú vaše skúsenosti a názory.

Redakcia

V ankete kladieme respondentom tieto otázky:

1. Čo vás zaujalo v súvislosti s dizajnom na našej domácej scéne za posledných 10 rokov? (Môžete hodnotiť vývoj dizajnu na Slovensku všeobecne, posun v chápaní dizajnu u odborníkov, resp. verejnosti – ak sa o tom dá hovoriť, príp. spomenúť produkty, artefakty úžitkového umenia, aktivity, osobnosti...)
2. Potrebuje podľa vás dizajn podporu? Akú?
3. Čo z dizajnu 20. storočia považujete za podstatné a nadčasové (produkty, riešenia, myšlienky, osobnosti...)?

Dr. **HENRIETA H. MORAVČÍKOVÁ,** teoretička architektúry, šéfredaktorka časopisu Arch

❶ Potešujúce je, že sa o dizajne v ostatnom čase intenzívnejšie diskutuje, že vzniklo viacero inštitúcií, či prosto aktivít, ktoré reflektujú dianie na slovenskej dizajnérskej scéne. Spomeniem aspoň Slovenské centrum dizajnu, Katedru dizajnu na Fakulte architektúry STU, Fakultu úžitkových umení na košickej Technickej univerzite, či viacero malých galérií, akou je napríklad K. F. A. Gallery v Bratislave. Teší ma existencia vášho časopisu, ktorému sa darí reagovať na aktuálne tendencie i reflektovať históriu dizajnu.

❷ Dizajn potrebuje najmä talentovaných tvorcov, dobrú kritickú reflexiu a bohatú spoločnosť, ktorá dokáže oceniť jeho produkty.

❸ Najpodstatnejším fenoménom 20. storočia vo vzťahu k dizajnu, podobne ako pre výtvarné umenie či architektúru, bolo nepochybne moderné hnutie.

doc. **FERDINAND CHRENKA,** dizajnér a vedúci Katedry dizajnu na VŠVU v Bratislave

❶ Mnohé súčasné dizajnérske aktivity už dnes chápeme ako samozrejmosť. Pred desiatimi rokmi, po rozpade Inštitútu priemyselného designu, však samozrejmé neboli. Dizajnérsku komunitu nemalo čo spájať. Zmysluplnými projektmi (Malý a špeciálny, Najkrajšia miska Slovenska, Niečo malé do vrecka a pod.) sa Slovenské centrum dizajnu, spolu s vytvorením možnosti odbornej komunikácie aj vydávaním časopisu DE SIGN UM, stalo významnou platformou kreovania slovenského dizajnu. Úsilie a zanietenosť jednotlivcov pre formovanie tejto inštitúcie a časopisu pohltil čas. Z odstupu desiatich rokov mali zásadný význam pre rozvoj fenoménu dizajn. Osobne si vážim prácu prvej riaditeľky SCD Zdenky Burianovej, ktorá postavila kvalitný základ centra dizajnu. Kredit, ktorý ani v nepriaznivých obdobiach tohto desaťročia nezlomili svojvôle ministerstva kultúry.

DE SIGN UM ako názorový, informačný a konfrontačný priestor svetového a domáceho dizajnérskeho prostredia pomohol mnohým autorom, školám, agentúram... nachádzať samých seba. Je smutné, že aj vďaka fanatizmu, trpezlivosti, láske a talentu ľudí milujúcich dizajn vzniká falošná predstava o jeho slovenskej konjunktúre.

❷ Ako človek snažiaci sa o nezávislosť, pre ktorého je dizajn aj istou formou intelektuálnej slobody, by som odpovedal nie. Veď mnohí z dizajnérov, ktorí sa musia vo všetkom spoľahnúť sami na seba, podporu štátu alebo kohokoľvek hádam ani necítia. Ale to je obrovská chyba, lebo starostlivosť o rozvoj dizajnu nie je iba ich osobnou vecou, ale mala by byť z pohľadu vytvárania kvalitného života aj jednou z hlavných priorít riadenia spoločnosti. Nielen klasická potreba dizajnu pre sériovú výrobu ako podmienku hospodárskej prosperity, ale vo všetkých oblastiach má dizajn svoje miesto. Starostlivosť o deti, chorých, dôchodcov, o ekologickú dopravu, zdravé stravovanie, vzdelanie..., koncepčný vzťah štátu o spoločenské väzby k dizajnu – to všetko nemôžu nahradiť sebausilovnejší jednotlivci.

❸ Dedičstvo dizajnu 20. storočia predstavuje slušný majetok. Čo nám všetkým v testamente patrí rovnakým dielom? Za podstatné a nadčasové pokladám historické „dozretie" vnímania dizajnu ako komplexnej kvality. Od intimity a výnimočnosti remesla cez manufaktúry a globalizáciu nadnárodnými priemyselnými spoločnosťami, od esteticko-technologických vzťahov k ekologicko-sociálnej zodpovednosti dizajnu. Z pozostalosti ma zaujali rozmanité riešenia bicykla pre krásu slobody pohybu, ako i naplnenie historických snov voľného letu v priestore cez paragliding. Mini Moris sa mi dodnes páči svojou poetikou. Z osobností život a dielo Ferdinanda von Zeppelin. Z riešení ma neustále prekvapuje a zároveň znepokojuje rýchle napredovanie elektronických produktov, génového inžinierstva, nukleárnych technológií...

PhDr. **AGNES SCHRAMMOVÁ,** kurátorka zbierky úžitkového umenia v Slovenskej národnej galérii v Bratislave

❶ Pomery na Slovensku pred desiatimi rokmi by sme mohli pokojne prirovnať k situácii, ktorá bola v Katalánsku po páde vojenskej diktatúry generála Franka. Avšak na rozdiel od nás to boli odvážni podnikatelia a nadaní dizajnéri, ktorí otvorili cestu k ekonomickej prosperite celej krajiny. Nenakupovali drahé zahraničné výrobky a nenechali schátrať, resp. nerozkradli domáce fabriky. Rýchlo sa začali zakladať školy pre vzdelávanie dizajnérov a v krátkom čase len v Barcelone začalo pôsobiť 9 škôl (stredné, vysoké, akadémia) s takmer 5 000 študentmi pre rôzne odvetvia dizajnu. V súčasnosti patrí katalánskemu dizajnu popredné miesto vo svete. Absolventi ateliéru tvarovania docenta Václava Kautmana na VŠVU v Bratislave už koncom 70. rokov mali obrovské problémy uplatniť sa v praxi, a preto sa takmer úplne roztýlili vo sfére voľného výtvarného umenia. Neviem si predstaviť, aké uplatnenie majú dnešní mladí dizajnéri v tomto „organizovanom chaose", bezkoncepčnosti a amaterizme vrcholových manažmentov tovární, ktorých zaujíma síce prosperita, ale len vlastného vrecka.

❷ Ekonomickú, legislatívnu, spoločenskú, organizačnú... Uvediem len jeden príklad: v Japonsku Cenu za najlepší dizajn roka odovzdáva cisár.

❸ Stolička č. 14 Michaela Thoneta, ktorú prvýkrát vyrobili v roku 1859, a príbor vzor 58 Jána Čalovku, ktorý vyrobili v roku 1958. Oba výrobky sa podnes vyrábajú a ich počet dosiahol niekoľko desiatok miliónov kusov.

sdc@sdc.sk

Ing. **Ladislav Klíma,** kurátor zbierky priemyselného dizajnu Slovenského technického múzea v Košiciach

❶ Odrazom vyspelosti priemyslu i kultúrnej úrovne spoločnosti je aj dizajn. Porevolučné a celospoločenské zmeny, dlhodobý proces transformácie slovenského priemyslu, nekoncepčná hospodárska politika sa negatívne odrazili aj v oblasti priemyselného dizajnu. Nepružná firemná stratégia i neschopnosť mnohých podnikov začiatkom 90. rokov presadiť sa svojimi výrobkami na vyspelých trhoch, likvidácia výskumnej, vývojovej a výrobnej základne nielen v strojárenstve mali za následok, že priemysel prestal byť až na malé výnimky integrálnou súčasťou marketingovej politiky. Viacerí dizajnéri boli preto nútení realizovať sa v sférach, ako je reklama, umeleckoremeselná činnosť, manažérstvo a pedagogická činnosť. Na druhej strane sa spoločenské zmeny prejavili pozitívne v dizajnérskom školstve. Na viacerých vysokých školách a univerzitách došlo k pretransformovaniu katedier a vytvoreniu samostatných fakúlt so špecializáciou. Tvorivý potenciál študentov i pedagógov, ako aj výrazný kvalitatívny vzostup dokumentovala výstava s názvom Design – kultúrna hodnota techniky, realizovaná v Slovenskom technickom múzeu v Košiciach v roku 1997. Na výstave sa prácami prezentovali štyri vysoké školy, ktoré sú zamerané na výchovu budúcich dizajnérov.

V priebehu 90. rokov, keď uplatnenie dizajnu v priemysle nezodpovedalo na Slovensku jeho všeobecne známemu významu a ekonomickému prínosu, možno kladne hodnotiť propagačnú, informačnú a osvetovú činnosť novokonštituovaného Slovenského centra dizajnu. Organizovanie a výsledky súťaže Národná cena za dizajn potvrdzujú, že sa výrazne presadzujú mladí dizajnéri, čo možno považovať za dobrý trend.

❷ Proklamovaná téza, že trh vyrieši aj problémy v oblasti dizajnu v súčasnej hospodárskej situácii na Slovensku, asi neobstojí. Dizajn, samozrejme, okrem vhodnej klímy potrebuje aj podporu. Príkladom môžu byť krajiny s vyspelou a prosperujúcou ekonomikou, ako je Japonsko, Veľká Británia a v poslednom čase najmä niektoré štáty juhovýchodnej Ázie (Južná Kórea, Taiwan), v ktorých dizajn nie je len súčasťou celoštátnej politiky, ale nástrojom zahraničnej obchodnej politiky. Vzhľadom na ekonomickú a sociálnu situáciu Slovenska by sa mal štátny program podpory dizajnu orientovať na sféru malých a stredných podnikov. Dizajn ako jeden z nezastupiteľných faktorov by mohol byť nápomocný pri tvorbe nových produktov a služieb. Je zároveň jedným zo spôsobov, ako zvýšiť konkurencieschopnosť slovenských výrobkov na zahraničných trhoch.

Z dejín slovenského dizajnu je dosť príkladov (priemysel sklársky, drevársky a kovospracujúci), keď popri dobrej firemnej stratégii, prezieravej obchodnej politike, fabrika prekonala obdobie krízy, prípadne bankrot, práve zásluhou dizajnu.

❸ Už samotný fakt, že dizajn, ktorého skromné počiatky sa viažu na úzku skupinu architektov a návrhárov, ktorí sa začiatkom 20. storočia snažili vytvoriť lepší materiálny svet zodpovedajúci potrebám moderného veku, sa časom vyprofiloval na fenomén ovplyvňujúci takmer všetky aspekty súčasného života.

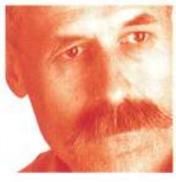
Za výraznú osobnosť dejín dizajnu možno pokladať nemeckého architekta Petra Behrensa, ktorý ako jeden z prvých dizajnérov 20. storočia preukázal vôľu a odvahu humanizovať techniku. Nemožno nespomenúť ani známy Bauhaus a jeho pedagogické osobnosti (Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier...), ale aj spolutvorcov moderny, ktorí svojimi avantgardnými ideami a programami ovplyvnili vývoj dizajnu vo svete.

Z povojnového obdobia je to striedmy škandinávsky dizajn rešpektujúci prírodné materiály a tradície remeselnej výroby. V historickom kontexte priniesli posledné desaťročia mnohotvárne prúdy, smery a netradičné tendencie v dizajne, ktoré navzájom polemizujú, dopĺňajú sa a obohacujú. Vari aj preto je 20. storočie označované ako storočie dizajnu a dizajnérov.

doc. Ing. arch. akad. arch. **Ivan Petelen,** PhD., FA STU v Bratislave, vedúci Katedry interiéru, výstavníctva a scénografie

❶ Samotné slovo dizajn, podobne ako architektúra či projekt, získalo trochu sprofanovaný sekundárny význam. Častejšia frekvencia tohto slova má však dve polohy – verejnosť si ľahšie „zvyká" na jeho používanie a po dostatočnom odbornom vysvetľovaní je aj jeho významová hodnota jasnejšia a lepšie chápaná. Napriek možnosti určitého významového znejasňovania získava vo verejnosti popularitu a dôležitosť prislúchajúcu ľudskej tvorivej činnosti.

Všeobecne by nás mohla uspokojovať a tešiť snaha používať toto slovo v množstve tvorivých disciplín. Jeho významová hodnota totiž skutočne zasahuje od urbanizmu (urban design) cez architektúru (architectural design), interiér (interior design), nábytok (furniture design), priemyselne vyrábanú produkciu výrobkov bežnej i výnimočnej spotreby (industrial design), odevnú tvorbu (fashion design), scénografiu (stage design), výstavníctvo (exhibition design) a grafiku, film i počítačovú grafiku web stránok až po ďalšie nespomenuté činnosti. Jeho skutočným významom je teda naozaj celá šírka zámernej tvorivej ľudskej činnosti vytvárajúcej hmotné (a ako vidieť v počítačovej oblasti) i nehmotné životné prostredie.



Dizajn pokladám za veľmi dôležitý prostriedok neverbálnej komunikácie, a práve preto som si dovolil týchto pár poznámok úvodom. Preto by som mohol vysloviť určité uspokojenie z posunu v chápaní významu slova dizajn u odborníkov, ale aj u verejnosti. Za posledných desať rokov sa objavilo množstvo pozitívnych krokov v dizajne aj u nás. Vzniklo alebo bolo rozšírených viacero nových vysokoškolských vzdelávacích aktivít v tejto oblasti - na DF TU vo Zvolene odbor a katedra dizajnu nábytku, na FA STU v Bratislave odbor a katedra dizajnu s úzkou spoluprácou s katedrou interiéru, výstavníctva a scénografie, na VŠVU v Bratislave odbory grafický dizajn, módne návrhárstvo, priemyselný dizajn, textilný dizajn a najnovšia FÚU v Košiciach s odbormi a katedrami dizajnu, architektúry a úžitkových umení. Podobne vzniklo niekoľko (ale, žiaľ, stále málo) nových nábytkárskych firiem ako Brik Kremnica, Plasted Nové Zámky, Mobilier Piešťany a ďalšie, ktoré produkujú - uvedomujúc si dôležitosť uplatnenia na trhu - celkom slušný nábytok. Pod gestorstvom veľmi dôležitej štátnej inštitúcie Slovenského centra dizajnu (SCD) už 7. rok vychádza dôležitý odborný časopis DE SIGN UM. SCD pripravuje a zastrešuje množstvo dôležitých a prestížnych odborných aktivít - len z posledného roka: Národná cena za dizajn, Fórum dizajnu, Interiér roka a najnovšia pripravovaná aktivita Každý deň dizajn. Zdanlivo by nás takýto výpočet aktivít v oblasti dizajnu mohol uspokojovať. Toto všetko je však žalostne málo. Doc. Ing. J. Jarema, PhD. v predchádzajúcom čísle DE SIGN UM jasne a výstižne pomenúva mizivý alebo žiadny záujem ekonómov štátu, rezortu hospodárstva, minimálnu a stále sa zmenšujúcu finančnú podporu dobrého dizajnu a jeho skutočného vplyvu na rozvoj a ekonomiku štátu, ako je uplatňovaná v zahraničí a ako by aj u nás mohla pomôcť vyviesť ekonomiku zo stagnácie.

❷ Najlepšou podporou dizajnu bude každodenná povinnosť štátu aplikovať dizajn vo všetkých sférach hospodárstva. Pokiaľ však hospodárska politika štátu nebude uplatňovať nevyhnutnú komplexnosť chápania a presadzovania dizajnu ako motora hospodárskeho rozvoja, budeme len naháňať zameškané a nevyužité možnosti. Áno, potrebujeme novú mladú generáciu mladých dizajnérov ako soľ. Ale ak tých asi 600 absolventov vysokých škôl len v odboroch dizajnu za posledných desať rokov doma nenájde dobré uplatnenie a odíde za lepším uplatnením do zahraničia, bude to nenahraditeľná škoda.

❸ Charakter ankety mi nedovoľuje uviesť vyčerpávajúco mnou považované podstatné produkty, riešenia a myšlienky či osobnosti celosvetového významu 20. storočia. Ako veľmi dôležité však musím konštatovať, že dizajn všeobecne veľmi ovplyvnil život a kultúru vo všetkých sférach. Dizajn sa stal nielen prostriedkom propagácie bohatstva a dostatku, ale najmä cieľom kvalitnej hmotnej kultúry životného prostredia. Je to najmasovejší produkt umenia prístupný najširšej verejnosti.

pokračovanie

4 : 3
Taliansko–Nemecko

30. júna 2000 otvorili v Bonne v Umeleckej a výstavnej hale výstavu s ironickým, ale výstižným názvom „4 : 3 päťdesiat rokov talianskeho a nemeckého dizajnu“ (4 : 3 Fünfzig Jahre italienisches und deutsches Design). Názov výstavy napovedal konfrontačný tón, avšak opak je pravdou. 4 : 3 je výsledok finálového zápasu Nemecko : Taliansko na svetovom šampionáte vo futbale (Mexiko 1970), keď Nemci vyhrali vďaka pokutovému kopu. Výstava sa však nesie v duchu vyrovnanosti expozície oboch štátov. Komisár výstavy Michael Erlhoff zhromaždil na pomerne malej ploche okolo 3 000 m^2 ikony dizajnu (ulmská sedačka, olympijské plagáty, obytné krajiny, autá snov...), vzory (Braun, Alessi), prototypy a myšlienky priemyselného a grafického dizajnu posledných 50 rokov z dvoch krajín, ktoré udávajú tón v európskom dizajne.

Vo výstavných priestoroch sa odohráva živá prezentácia talianskeho a nemeckého dizajnu v kontexte ich vzájomných vzťahov, a to použitím intermediálnych nástrojov, formou videoinštalácií a funkčných zariadení od „kolotoča Alessi a Alessandra Mendiniho“ až po názory 100 oslovených dizajnérskych firiem a významných osobností dizajnu (50 nemeckých a 50 talianskych), ktorí reagujú formou výpovede o dizajne posledných 50 rokov, čo sa ukladá do igelitovej tašky. Už len táto malá expozícia „igelitiek“ výpovedí stojí za návštevu.

Výstava sa snaží prezentovať „typicky nemecké“ a „typicky talianske“ - od škôl (HfG Ulm) cez smery (Memphis, Radical Design), súťaže (Compasso d'Oro, Gute Form), sériové výrobky a solitéry až po každodennú kultúru. Exponáty sa vystavujú väčšinou v malých samostatných expozíciách, ktoré navrhli sami dizajnéri, a tak má návštevník možnosť chodiť od bunky k bunke a poznať aj spôsob prezentácie, ako si ju predstavujú také osobnosti a firmy, ako napr. ako Dieter Rams, Richard Sapper, frog design, phoenix product design, H. H. Schultes, Lutz Rabold, Ignazio Favata, Michele De Lucchi, Achille Castiglioni, Marco Zanusso, Ettore Sottsass, Beppe Finnesi, Bruno Munari, Allesandro Mendini, Massimo Iossa Ghini, Enzo Mari, Konstantin Grcic, designatics, yellow design – Günter Hornttrich, Cini Boeri, Antonio Citterio, Marco Piva, Denis Santachiara, Anna Castelli-Ferrieri, FSB/Olivari, Kartell, Alessi, Festo, BMW, Daimler/Chrysler a mnoho ďalších. Skutočne takmer každá prezentácia bola osobitá – od expozície otvorenej do priestoru až po uzatvorenú, kde návštevník môže do výstavného priestoru nazerať len malou štrbinou.

Samozrejme, tak ako na žiadnej výstave dizajnu, ani tu nechýbajú automobily. Nachádzajú sa na streche výstavnej haly v tzv. „airkváriu“ – najväčšom priesvitnom membránovom kuželi na svete, ktorý vyvinuli a vyrobili špeciálne pre túto výstavu. Návštevník si môže porovnať jedno auto vedľa druhého. Nechýbajú ani také značky ako Ferrari GTO, Ferrari F40, Isseta, Borgward Isabella a Mercedes 300SL.

Významným doplnením výstavy je katalóg, ktorý nie je obvyklým sumárnym zobrazením vystavených exponátov, ale 320 stranovou platformou výpovedí a prezentácií „futbalových jedenástok“ dizajnérov a ďalších vyše šesťdesiat názorov reagujúcich na základné podnety dizajnu posledného polstoročia.

Výstava potrvá do 12. novembra 2000.

Dušan Šuch

Prečo ďalší časopis o grafickom dizajne?

Každý zo zakladateľov časopisu - Stuart, Jürgen a ja - sme mali predchádzajúce skúsenosti s časopismi. Stuart písal pre Eye a Emigre, Jürgen pre Adbusters a Form, a aj ja mám nejaké predchádzajúce skúsenosti. Je preto logické, že sme mali určité predstavy, ako by mal časopis fungovať. Z toho sme sa mohli poučiť. Tradične existujú „akademické" časopisy, ktoré sa seriózne venujú svojmu obsahu a dosahujú vysokú úroveň akademických debát. Potom existujú „portfólio" časopisy plné farebných obrázkov, tlačené na kvalitnom kriedovom papieri, ktoré však redukujú prácu grafického dizajnu iba na jeho obraz a nie je tam miesto na serióznejšiu diskusiu. Akademické časopisy sa, naopak, utápajú vo veľmi elitárskych debatách a o samotný dizajn časopisu sa až tak veľmi nezaujímajú. (...) to bola pre nás šanca dať do rovnováhy tieto dva protipóly a experimentovať rovnako s textom ako s dizajnom. Nie je naším cieľom propagovať už propagované, neprezentujeme portfóliá dizajnérov, iba sa usilujeme diskutovať o dizajne v širšom kontexte, snažíme sa poukázať, že dizajn je závislý od svojho prostredia - nemožno ho prezentovať izolovane. Zároveň nás zaujíma kritickejší postoj k dizajnu, čiže nie ospevovanie existujúceho, ale akási investigatívna žurnalistika o vizuálnej kultúre a grafickom dizajne. Akýmsi pravidlom nášho časopisu je to, že autor je zodpovedný aj za dizajn svojho príspevku. Vo väčšine prípadov je autor aj jeho dizajnérom (mnohí z prispievateľov sú aj aktívnymi dizajnérmi), alebo si pozvú na spoluprácu niekoho, kto dokáže jeho myšlienky lepšie vizuálne artikulovať.

Ako sa vlastne volá váš časopis?

Veľmi dobrá otázka... my ho voláme jednoducho „časopis". Samozrejme, že má aj svoje meno (...), ktoré je typografickým znakom kontinuity a otvorenia možností. Pretože máme medzinárodné ambície (každý z autorov pochádza z inej krajiny), tak sme nechceli mať názov, ktorý je významovo jasný iba v jednom jazyku. Preto časopis nemá fixné meno, ale (...) sa dá čítať ako trojbodka, three dots, trois points atď.

Kto sa na ňom bude podieľať?

Ako každý časopis, aj (...) je fórom spolupráce. Okrem samotnej redakčnej rady (Stuart Bailey, Jürgen Albrecht a ja) sa spolupodieľala na projekte malá skupina spriaznených ľudí a ďalej si pozývame na spoluprácu aj tých, ktorých prácu rešpektujeme. Prvé číslo bolo z veľkej časti pripravené iba 3 - 4 ľuďmi, no na druhom čísle ich spolupracuje niekoľko desiatok, napr. Robin Kinross, Tom Unverzagt, Rick Poynor, Paul Elliman, Erik van Blokland a mnohí ďaší. Sme veľmi otvorení ďalšej spolupráci a nechceme sa nijako uzatvárať. Kvalita príspevkov je jediným kritériom.

Ako ho propagujete a rozširujete?

Založili sme malé vydavateľstvo (Broodje & Kaas publishing house, Maastricht), ktoré nesie plnú zodpovednosť za časopis. Keďže nemáme žiadnu inštitucionálnu podporu, produkcia časopisu je hradená z inzercie a predaja a našej vlastnej investície do projektu. Časopis vyšiel v náklade 2 000 exemplárov a podľa prvých odhadov by sa mal celý náklad predať. Európska distribúcia pokryje celú západnú Európu a v USA bude (...) distribuovať časopis Emigre. Na Slovensku zatiaľ časopis nepredávame, obávam sa, že jazyk a cena môže byť problémom. Reklamu nemáme žiadnu, časopis sa šíri iba cez odporúčania tých, ktorí ho videli. Miestom, kde sa dajú nájsť informácie o časopise, sú jeho webové stránky.

V čom je práca editora - vydavateľa iná v porovnaní s grafickým dizajnérom?

Hmmm... je veľmi rozdielna, a zároveň veľmi zaujímavá. Ešte zaujímavejšie je byť editor (človek zodpovedný za obsah časopisu), vydavateľ (administrátor vydávania) a zároveň dizajnér časopisu. Ako editor sa snažím prenechať veľkú časť rozhodnutí pri individuálnych článkoch na autorov článkov, ktorí si túto slobodu dosť cenia a pristupujú k tomu o to zodpovednejšie. Veľmi často aj skúsení dizajnéri majú problémy narábať so svojím vlastným textom, pretože cítia dôležitosť každého dizajnérskeho rozhodnutia. My sa snažíme autorov stimulovať a spoločnou debatou dôjsť k finálnemu rozhodnutiu. Dizajn pilotného čísla sa radikálne menil a vyvíjal až do okamihu tlače. Dizajn článkov je pre nás v prvom rade pozvánka na jeho čítanie, určite nie jeho dekorácia alebo ilustrácia. Preto preferujeme triezvejší, „nepredizajnovaný" vzhľad časopisu, ktorý je zároveň otvorený pre experimenty.

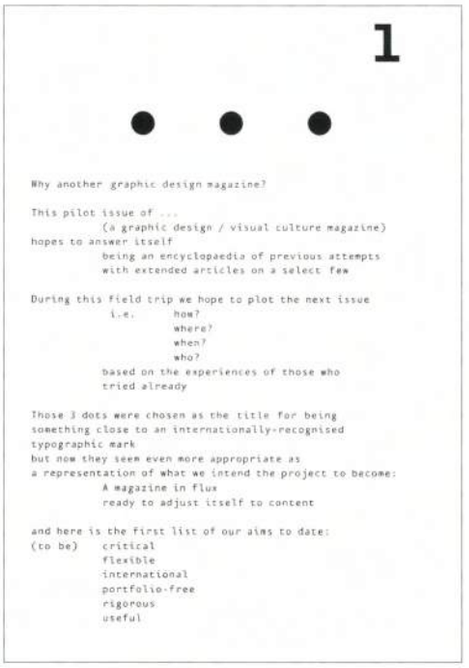
Čo je najzaujímavejšie v prvom čísle?

Prvé číslo je výsledkom nášho jedenapolročného úsilia o zmapovanie situácie v dizajnérskych časopisoch. Keďže sme sa snažili odpovedať na otázku „prečo ďalší časopis", pilotné číslo sa stalo akýmsi metačasopisom - časopisom o časopisoch. Podstatná časť je venovaná encyklopédii časopisov grafického dizajnu v 20. storočí, kde sme pozbierali podrobné informácie o vyše 300 časopisoch. Zároveň sme si vybrali 7 časopisov, ktoré boli pre nás inšpirujúce a ktorým venujeme viac priestoru. To však neznamená, že v každom čísle budeme písať o časopisoch, alebo že budú iba monotematické. Pilotné číslo sa snaží jasne vymedzit pozíciu (...), ale už druhé číslo (malo by vyjsť ešte pred Vianocami) sa bude venovať témam, ktoré nás zaujímajú.

ap

(• • •)

o pilotnom čísle nového grafického časopisu (...) hovoríme s jedným z jeho editorov Petrom Biľakom



1

• • •

Why another graphic design magazine?

This pilot issue of ...
(a graphic design / visual culture magazine)
hopes to answer itself
being an encyclopaedia of previous attempts
with extended articles on a select few

During this field trip we hope to plot the next issue
i.e. how?
where?
when?
who?
based on the experiences of those who
tried already

Those 3 dots were chosen as the title for being
something close to an internationally-recognised
typographic mark
but now they seem even more appropriate as
a representation of what we intend the project to become:
A magazine in flux
ready to adjust itself to content

and here is the first list of our aims to date:
(to be) critical
flexible
international
portfolio-free
rigorous
useful

viac informácií na **www.dot-dot-dot.org**

design Academia 2000

Príležitostí, pri ktorých by mohli spoločne predstaviť a vzájomne konfrontovať svoje práce študenti dizajnu na Slovensku, nie je veľa. O zmeranie si síl slovenský dizajnérsky dorast záujem má – svedčí o tom napokon aj veľký ohlas súťaže Talenty v DE SIGN UM, ktorú pred časom pripravila redakcia časopisu.

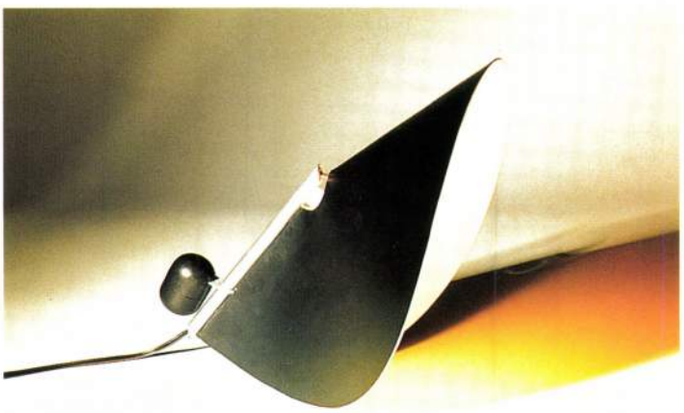
Design Academia, ktorá sa v máji t. r. konala v Lučenci, je v súčasnosti jedinou pravidelnou nesúťažnou prehliadkou prác študentov dizajnérskych škôl v SR. Na nej sa každoročne striedavo predstavujú stredné alebo vysoké školy dizajnérskeho zamerania. Tohtoročná Design Academia patrila prezentácii študentov dizajnu na vysokých školách. Zúčastnili sa jej študenti Katedry dizajnu FÚU TU Košice, Katedry dizajnu nábytku DF TU Zvolen a Katedry dizajnu VŠVU Bratislava.

Najviac prác – čo do množstva i rozmanitosti spracovaných tém – predstavili študenti dizajnu z Košíc. Medzi vystavenými exponátmi nechýbali ani výrobky, ktoré vznikli v spolupráci s podnikmi (napr. stolový nábytok od Bjorna Kierulfa), čo na vernisáži vyvolalo širšiu diskusiu o tom, ako a kam sa má uberať prepojenie dizajnérskeho vzdelávania s praxou. Hovorilo sa i o potrebe zatraktívniť 10. ročník tohto podujatia o dva roky udelením ceny za najlepšiu vystavenú prácu, workshopom či inými sprievodnými akciami. Lučenec je z hľadiska geografickej polohy priam predurčený na stretnutia študentov zo všetkých regiónov Slovenska. Bude záležať na organizátoroch podujatia, či získa celoslovenskú prestíž rozsahom i obsahom.

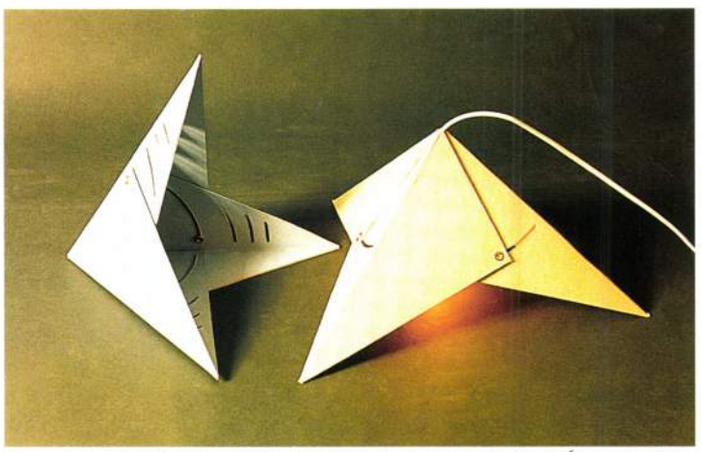
Design Academia sa uskutočnila po prvý raz v roku 1992 z iniciatívy Ing. Kvetoslavy Dedinskej, majiteľky firmy D-nábytok Lučenec. Za jej sponzorského prispenia a v spolupráci s Novohradskou galériou, ktorá podujatiu poskytla svoje výstavné priestory, sa Design Academia uskutočnila už po ôsmy raz. Tohto roku ju po prvý raz sprevádzala aj výstava prác profesionálnych dizajnérov. V priestoroch Design Štúdia firmy D-nábytok Lučenec vystavovali svoj nábytkový dizajn Miroslav Debnár, Ľubica Fábri a Jaroslav Tomaščík.

Marina Swan

Bicykel. Dizajn: **Miroslava Lešková,** 4. ročník Katedry dizajnu FÚU TU v Košiciach.



Svietidlo. Dizajn: **Henrich Broniševský,** 2. ročník Katedry dizajnu FÚU TU v Košiciach.

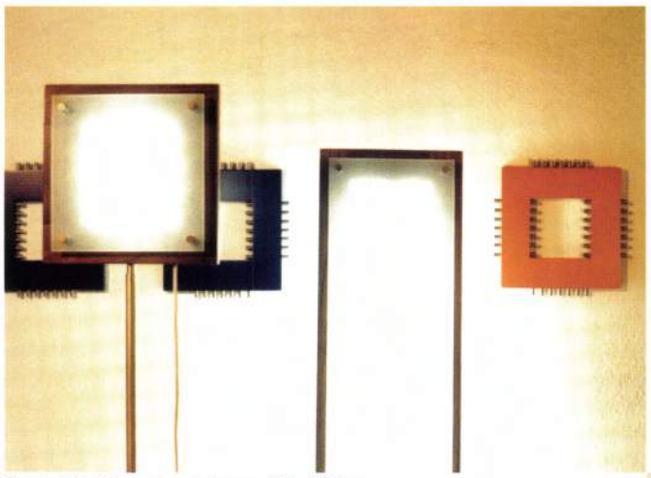


Svietidlo. Dizajn: **Linda Marenčíková,** 3. ročník Katedry dizajnu FÚU TU v Košiciach.

Záber z výstavy v Design Štúdiu: dizajn nábytku autorov **Miroslav Debnár, Ľubica Fábri** a **Jaroslav Tomaščík.**

Foto: archív TU Košice

design a bývanie



Svietidlá NeonRenesancia a vešiaky na CD – CD Ram.

Foto: archív firmy

Spoločenský stolík LaLock a pohovka Príťulná.

Svietidlo NeonRenesancia a spoločenský stolík Malina s tromi.

Košická galéria Kopa Design pripravila na začiatku tohto leta zainteresovanému publiku nekonvenčnú inšpiráciu a sviežu odpoveď na otázku, aké by mohlo byť bývanie roku 2000. Na výstave Design a bývanie predstavili počas troch týždňov svoj názor na tvorbu súčasného interiérového dizajnu traja autori: Juraj Koban (1956), Štefan Pacák (1959) – obaja zakladatelia architektonického štúdia KOPA a firmy KOPA DESIGN – a Marián Krpelan (1972). Nábytok a doplnky prezentované na výstave zhmotňujú dve rôzne filozofie riešenia interiérového zariadenia B.O.D. a DIZAJN SOLITÉROV.

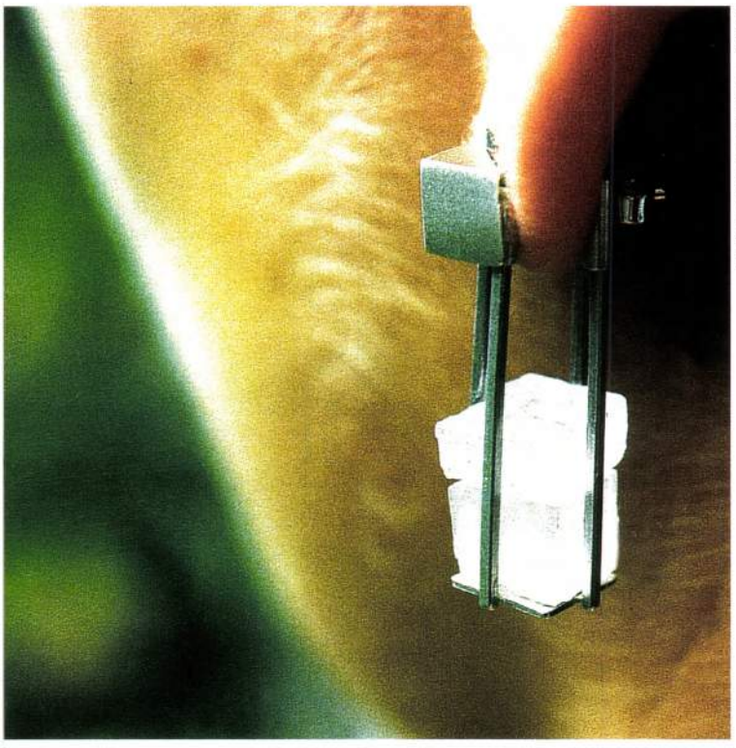
B.O.D. znamená Bývanie Odpovedajúce Dobe. Je to názor na bývanie a súčasne variabilný systém bývania, odvíjajúci sa od bodov v priestore. Tieto body možno chápať ako jednotlivé funkcie obytného priestoru i ako systém reálnych bodov na uchytenie jednotlivých zariaďovacích prvkov. Základnou plochou, s ktorou pri rozmiestňovaní nábytku v obytnom priestore systém B.O.D. pracuje, je stena. Základnou pointou systému B.O.D. je odľahčený obytný priestor, v ktorom sa nábytok vznáša, „levituje", slúži svojmu účelu, ale nevnucuje sa.

DIZAJN SOLITÉROV vyjadruje individuálny názor na dizajn nábytku a nekonvenčný prístup k zariadeniu interiéru. Nábytok, ako i ďalšie interiérové prvky (svietidlá, doplnky) pozývajú užívateľa „do iného sveta". Chcú vyvolávať emócie, úsmev, uvoľnenie, relaxáciu... Pravdaže, v spojení s optimálnou ergonómiou, spoľahlivou funkčnosťou a kvalitným vyhotovením.

Firma KOPA DESIGN sa k exponátom predstaveným na výstave Design a bývanie hlási ako k projektu sériovej výroby. Okrem prác v úvode spomínaných autorov a nábytkových doplnkov Dany Hreškovej (1972) bolo možné na výstave vidieť aj grafiku Lenky Leškovej-Bubánovej a doplnky z praného papiera od Ivety Pacákovej.

Marina Swan

Pohovka Prispôsobivá a taburet Príťulný.



GERTRUD PÖLTZLOVÁ: NÁUŠNICA, 1998.

Čo sa skrýva pod pojmom „pravý rakúsky" šperk? Napríklad jednoduché náramky a prstene z plastu a striebra Sonje Bischurovej vytvorené „rozbitím" a znovuspojením iných; autorka pritom povyšuje aj nepoužité fragmenty na plnohodnotné doplnky nového objektu. Alebo séria prsteňov Andi Gekleho s odlišnou povrchovou štruktúrou vyrobenou z postriebrených hlavičiek klincov, či hliníkové náramky Andreasa Eberhartera inšpirované prírodou a transformované do geometrických foriem. Ďalej strieborné šperky Andrey Halmschlägerovej dekorované v povrchovej vrstve jemnými vrypmi, akoby odtlačkami listov, ktoré autorka „sťahuje z kože" a tak vytvára nové šperky. Tiež kocky z modrého akrylu - objekty na prst, ruku a rameno Suzanne Hammerovej, predstavujúce imaginárnu projekčnú plochu pre nevypovedané sny o šperku, alebo náušnice zo železného drôtu vyplnené transparentnými blanami Margit Hartovej. Isabella Hollaufová osobne demonštrovala svoje šperky z gumových dielcov - priemyselne vyrábaných tesnení, ktoré spája, reťazí a používa ako „dekoratívnu ochranu" tela. Jej práce vyvolávajú aj ďalšie konotácie súvisiace s nemeckým homonymom báseň a tesnenie. Florian Ladstätter patrí medzi najviac experimentujúcich mladých umelcov; vyrába subkultúrne šperky pre technogeneráciu oboch pohlaví. Gertrud Pölzlová pracuje s vápencovými usadeninami, ktoré opracúva podobne ako drevo. Petra Zimmermannová si našla vlastný spôsob recyklácie šperku: zvyšky pôvodného zalieva akrylátom a vytvára nový, často obohatený polodrahokamom. Sabine Müllerová a Rudolf Vogel predstavili vtipný a lacný nápad, ako na hotový plastový prsteň so závitom zaskrutkovať akýkoľvek typizovaný uzáver z fliaš.

Bratislavská výstava však len naznačila to, čo naplno vyslovila tá istá kurátorka vybranou kolekciou mladého európskeho šperku na medzinárodnej výstave vo viedenskom Künstlerhause s názvom *Kunst hautnah* (Umenie pod kožu) v apríli - máji 2000. Totiž to, že dnešný šperk nie je len viac či menej úžitkový alebo ušľachtilý predmet, ale skôr *pocit*, realizovaná túžba ozvláštnenia tela či odevu, potešenie zo slobodného prejavu individuality, neverbálna „vizitka" autora a nositeľa podávaná publiku. Záleží len od neho, ako prijme všetky tie šokujúce, brutálne, erotické, ale aj veľmi kultivované, básnické, minimalistické a virtuálne polohy súčasného šperku. Veronika Schwarzingerová tu vytvorila oficiálny priestor pre široko chápaný prejav dizajnérskej kreativity, do ktorého prizvala okrem domácich tvorcov-jednotlivcov aj študentov umeleckých akadémií z Viedne, Linzu, Düsseldorfu, Amsterdamu, Middlesexu a Bratislavy (VŠVU, ateliér Kov a šperk S+M+L_XL).[1]

1) Katalóg výstavy Kunst hautnah je záujemcom k dispozícii v knižnici SCD.

nielen „Very Austrian"

10. mája 2000 sa v miniatúrnych výstavných priestoroch bratislavskej Galérie X na Zámočníckej ulici zišli priaznivci súčasného šperku na vernisáži výstavy Very Austrian, ktorú pripravila riaditeľka viedenskej galérie V & V Veronika Schwarzingerová. Mladý rakúsky šperk tu reprezentovalo 11 autorov, ktorí vedú autonómny dialóg s tradíciou používaním atypických materiálov a kombinácií, nahrádzaním manuálne vyrobených komponentov rôznymi prefabrikátmi či banálnymi objektmi bez úcty k zaužívanej estetike a povinnému atribútu „nositeľnosti".

Na otvorení výstavy Very Austrian sme položili niekoľko otázok **Veronike Schwarzingerovej**, ktorá je dôvernou znalkyňou a propagátorkou súčasného šperku.

Čo si máme predstaviť pod pojmom Very Austrian?

Keďže sme túto výstavu plánovali otvoriť po prvýkrát vo februári tohto roku v Lesley Craze Gallery v Londýne, hľadali sme pandant k typicky anglickému výrazu „very British". Nanešťastie to bolo v čase, keď u nás v Rakúsku vznikla nová vláda a jej prijatie v zahraničí bolo zo známych dôvodov problematické. Pocítili sme to na vlastnej koži, aj keď so šperkom má politika zdanlivo veľmi málo spoločného. Samotná výstava je vlastne esenciou súčasného rakúskeho šperku, sú na nej zastúpení najdôležitejší mladí rakúski dizajnéri. Koncipovali sme ju ako putovnú - po Londýne je teraz v Bratislave, potom pôjde do Barcelony, Frankfurtu, neskôr do Holandska a Švajčiarska.

Priblížte nám históriu vašej galérie šperku V & V vo Viedni.

Založili sme ju r. 1982 spolu s pani Formanekovou, ktorá so mnou spolupracovala sedem rokov. Potom prijala ponuku nastúpiť do Múzea úžitkového umenia (MAK), kde sa však, žiaľ, šperku veľmi vzdialila a odvtedy v tejto oblasti nepracuje. Dlhý čas bola naša galéria V & V jediná, ktorá sa zameriavala na šperk. Momentálne sú v centre Viedne tri špecializované šperkárske galérie a niektoré galérie umenia sa už tiež začínajú zaujímať o túto oblasť.

Petra Zimmermannová: Sedem prsteňov, 1998.

Peter Machata: Kríštáľový metál, brošňa, 1999. Z výstavy vo V & V Gallery, máj 2000.

Jana Machatová: United Colours of Thomas, brošňa, 1999. Z výstavy vo V & V Gallery, máj 2000.

Vo vašej galérii pravidelne predstavujete aj práce slovenských autorov. Ako ste sa zoznámili so slovenským šperkom?

Po prvýkrát som sa s ním stretla pred mnohými rokmi na výstave v Národnom múzeu, kde vystavovala významná osobnosť slovenského šperku Anton Cepka. Jeho práce som vždy obdivovala, robil veľmi kvalitné a zaujímavé veci. Žiaľ, bol už viazaný na inú galériu, a preto nemohol vystavovať v Galérii V & V, čo mi bolo a je veľmi ľúto. Dnes už zo zdravotných dôvodov nemôže pracovať, a to je veľká škoda.

Ako vyzerá výstavný plán vašej galérie na najbližšie roky?

Nerobím si žiadne plány, akcie sa často realizujú ad hoc, pretože sa naskytne šanca, ktorú treba využiť. Záleží mi však na tom, aby som popri vlastnej galérii robila výstavy aj inde. Momentálne sa koná vo viedenskom Künstlerhause výstava Umenie pod kožu, ktorú som tejto výstavnej sieni ponúkla na krátky čas. Rada by som realizovala výstavu v Múzeu úžitkového umenia (MAK). Nie je totiž v silách jednej malej galérie ukázať celé súčasné dianie v oblasti šperku. Galerijnú výstavu Very Austrian som napríklad koncipovala tak, aby obsahovala prevažne nositeľné veci, nie koncepty. Naopak pri výstave Kunst hautnah som mohla zájsť ďaleko za hranice, preto je zostavená nielen z artefaktov, ale aj z fotografií. Tu sa už dalo ísť k experimentu ako výsledku určitej myšlienky.

Ako sa v Rakúsku predáva súčasný šperk? Má úspech u publika?

Ide o to, čo si predstavujete pod pojmom „úspech". Ak ho meriame peniazmi, je to dosť ťažké. Ak sa na vec pozrieme podľa toho, koľko pozornosti sa venuje súčasnému šperku, môžem konštatovať, že čoraz viac. Viedeň má tú výhodu, že už od 40. rokov si budovala veľmi dobrú zbierku šperkov v Múzeu úžitkového umenia a ja som mala to šťastie, že som sa na tom jeden čas podieľala. Mimochodom, tieto zbierky budú vystavené v septembri t. r. v Múzeu dizajnu v Zürichu. Na druhej strane to však poukazuje na neblahú skutočnosť, ako málo záujmu alebo možností poskytuje Rakúsko, keď musíme naše kolekcie vystavovať vo Švajčiarsku. MAK má vo všeobecnosti oveľa väčšiu prestíž v ostatných európskych krajinách než doma.

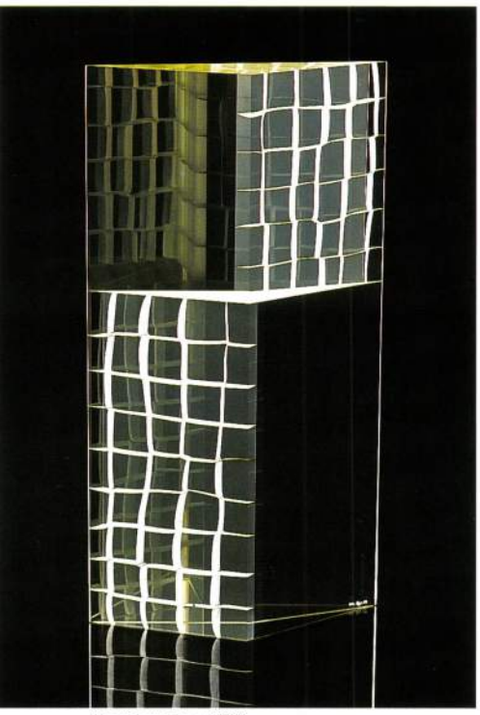
Ako je to s výchovou mladých šperkárov v Rakúsku?

Veľmi sa teším, že na Slovensku existuje možnosť študovať tento odbor na vysokej škole. V osobe Karola Weisslechnera vidím záruku toho, že sa šperk posúva stále ďalej, čo, žiaľ, nemôžem konštatovať o Rakúsku, kde v súčasnosti nemáme študentov šperku. Na akadémii v Linzi síce existuje oddelenie, ktoré sa zaoberá aj šperkom, je však viac orientované na sochárstvo a dizajn. Vo Viedni na Univerzite úžitkového umenia sa vyučuje tiež len dizajn. To, čo vidíte na tejto výstave, teda pochádza od ľudí, ktorí buď vyštudovali šperk niekde inde (napríklad Petra Zimmermannová študovala dva roky na bratislavskej VŠVU) alebo nemajú žiadne špeciálne vzdelanie, traja z nich majú iba vyššiu odbornú školu. Sama som ešte absolventkou oddelenia šperku na viedenskej univerzite, neskôr som však tejto téme prestala venovať pozornosť. Teraz máme nového rektora a dúfame, že sa nám ho podarí získať pre projekt výučby šperku.

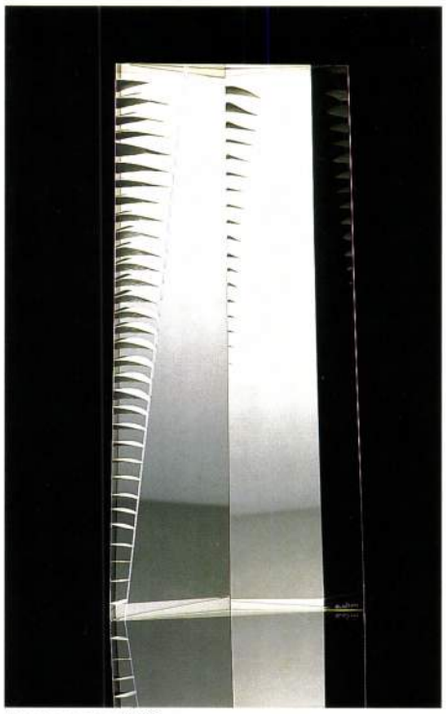
Ďakujem za rozhovor.

Mária Riháková

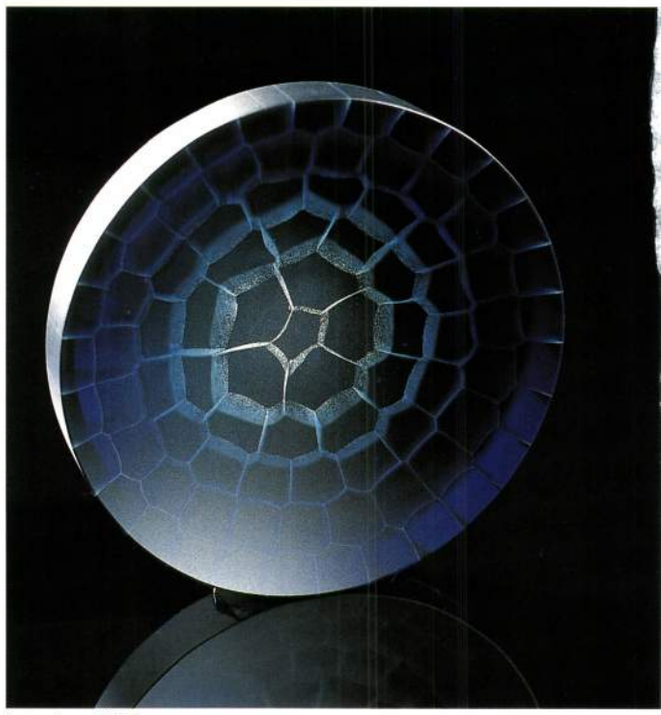
Foto: archív V & V Gallery, Viedeň a Peter Machata



Ľadový priestor, 1999.



Ľadový priestor, 1999.



Tajomné oko, 1999.

sklo Olivera Lešša v Londýne

Po úspešnej výstave Súčasné slovenské sklo v roku 1999 sa londýnska galéria Plateaux rozhodla predstaviť jedného zo zúčastnených autorov samostatnou výstavou. Voľba padla na mladého výtvarníka Olivera Lešša. Pod názvom Architectonic Glass predstavil v galérii Plateaux od mája do júla 2000 celkom 50 svojich prác.

Sklené plastiky Olivera Lešša pripomínajú imaginárnu architektúru. Architektúru ohraničenú nekompromisnými hranami a ústiacu do jednoznačných geometrických tvarov. Ako stavebný materiál používa Oliver Leššo priehľadnú hmotu pretkanú pavučinou včelích plástov. Tieto štruktúry pripomínajú ľadové kryštály, do ktorých neznáma ohromujúca sila zatavila čas a pohyb – navždy.

Iná magická sila vyžaruje z novších prác autora. Po sérii plastík fascinujúcich priezračnosťou a čírosťou začína Oliver Leššo experimentovať s farebným sklom. Závojom podobné nehybne sa vznášajúce či plávajúce štruktúry sa zrkadlia v tajomných očiach a ľadových jazerách. Farebné sklo, brúsené a leštené do krajného perfekcionalizmu, žije vďaka týmto štruktúram mnohorakými premenlivými podobami, ktoré si podmaňujú oko diváka. Bez rozdielu – svedčí o tom úspech sklených plastík Olivera Lešša u britského i domáceho publika. Po výstave v galérii Plateaux boli plastiky Olivera Lešša sprístupnené verejnosti aj v priestoroch Veľvyslanectva SR v Londýne, odkiaľ poputujú na jeseň do hlavného mesta Írska – Dublinu.

Oliver Leššo (1973) ukončil v roku 1999 štúdium na VŠVU v Bratislave. Na Slovensku sa naposledy predstavil menším súborom prác v galérii Slovenskej sporiteľne Modrá guľa v Bratislave v tomto roku. Veľký úspech zaznamenala taktiež jeho doposiaľ najrozsiahlejšia výstava v r. 1999 v Zimnej záhrade SNM.

Ľubica Fábri

Záber z výstavy Olivera Lešša v galérii Plateaux.

Foto: archív autora

Ján Zoričák v Bratislave

V júli t. r. vystavoval v Dome plynárov SPP na Drevenej ul. v Bratislave ukážky svojej najnovšej tvorby Ján Zoričák, sklársky výtvarník slovenského pôvodu (nar. 13. novembra 1944 v Ždiari), ktorý od začiatku 70. rokov žije a tvorí vo Francúzsku. Už desaťročia sa bez jeho účasti nezaobíde takmer žiadna veľká prehliadka umeleckého skla – Ján Zoričák je mienkotvornou osobnosťou medzinárodnej sklárskej scény, nositeľom mnohých prestížnych ocenení a jeho diela sa nachádzajú v početných štátnych a súkromných zbierkach po celom svete.

Po štúdiu na železnobrodskej sklárskej priemyslovke absolvoval oddelenie sklárskeho výtvarníctva na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe (1963 – 1969, doc. Plátek a prof. Libenský). Práve prostredie ateliérov tejto školy určilo Zoričákovi smer a orientáciu jeho cesty, počas ktorej rozvinul základné princípy svojej tvorby: nazeranie na sklo a voľný sklený objekt ako na osobité artistné médium, nositeľa svojprávneho estetického a myšlienkového posolstva. Krédo voľnej sochárskej a maliarskej tvorby v špecifickej matérii, ktorou sklo rozhodne je, súčasne oprel o precízne zvládnutie a rozvinutie jeho vlastností, možností, ako aj prostriedkov sklárskej technológie.

Spočiatku bol jeho prístup k sklenej hmote viac sochársky. Zaujímal ho tvarový masív, priestorová silueta, štruktúra vnútra i povrchu hmoty usmerňované geometrickým videním, minimalistickým definovaním skla do základných stereometrických útvarov, ovoidu, ihlanu, štvorhranu a valca, zároveň však hľadanie vzájomných vzťahov hmoty, tvaru a svetla – súhra vnútorného a vonkajšieho priestoru skleného objektu. Od začiatku s týmito prostriedkami narábal veľmi dômyselne, výsledkom sa stali dynamické útvary objektov, ktorých priestorová harmónia bola určovaná meniacimi sa svetelnými a optickými kvalitami. Tento racionálne strohý prístup – postupne so zušľachťovaním a zdokonaľovaním sklárskych technológií – však začal postupne prekrývať iný, emocionálnejší, maliarsky, fantaskný a iluzívny prístup k sklenému objektu. Zoričák začal vo svojich dielach čoraz viac využívať farebné pigmenty zatavované do vnútra brúsených optických blokov: v asymetrickom vnútri svojich diel, uzavretom do jednoduchej kompozičnej osnovy sklených priziem, nechal súperiť odlišné konfigurácie hmôt, rozdielne skupenstvá, pigmenty, horizontálne, vertikálne a diagonálne sily. Viac ako vonkajší tvar ho začalo zaujímať vnútro, kde tentokrát rukou „maliara" začal vytvárať iluzívne a magické svety, vkladať do nich pomyselné príbehy. Z tohto rodu sú aj diela vytvorené v 2. polovici 90. rokov (Priestory, Asteroidy, Nebeské záhrady), ktorých časť v Bratislave predstavil.

Aj nimi sa – tak ako doterajšou tvorbou – vinie „kozmický" zážitok, zvláštny stav aliancie s prírodou a vesmírom, alúzie na hypotézy modernej vedy, že za jednoduchým viditeľnom je zložité neviditeľno... Ján Zoričák vo svojej tvorbe postupne nahradil model racionálne a pojmovo konštruovaného sveta zmyslovým skonkrétnením, sugesciou obrazu, skorigoval intuíciou. A tak v každom okamihu núka divákovi nový a prekvapujúci vnem, nečakanú priestorovú a pohybovú perspektívu, oslepujúci farebný a svetelný ohňostroj.

Len umenie a umelec má tú moc, že môže presvedčiť o podobách nepoznaného súcna. Zoričákove sklené objekty sú z toho druhu „posvätných vecí", ktoré sa dotykom oka menia na moderné rituálne meditačné objekty. Prekročiac vlastné fyzikálne dimenzie, otvárajú nám virtuálne sakrálno. Žiaria tým zvláštnym svetlom krásna, ľahkosťou bytia, ktoré zbavuje tiaže.

Katarína Bajcurová

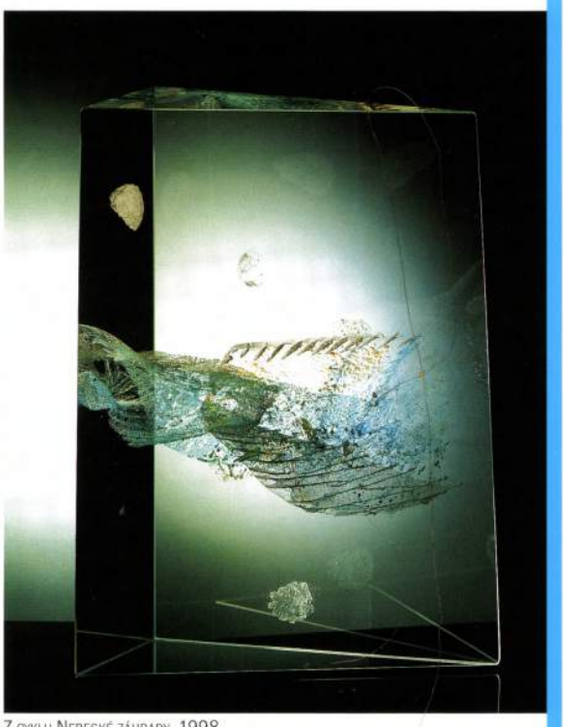


Foto: Michel Wirth (archív autora)

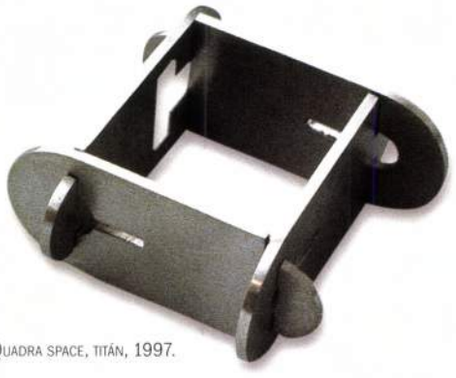
Z cyklu Nebeské záhrady, 1998.

Z cyklu Priestory, 1998.

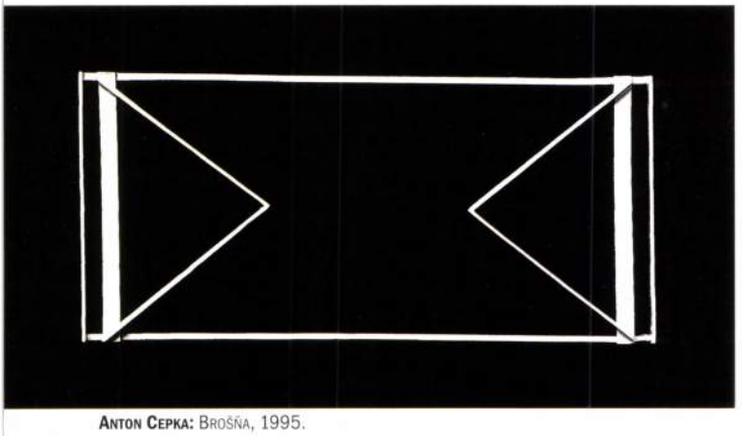
Jana Korkošová: Šperk, striebro, 1997-1999.

aura X

29. apríl – 20. máj 2000.
Galéria Poľnobanky, Bratislava
Autorská koncepcia: **Ágnes Schrammová**



Peter Janík: prsteň Quadra space, titán, 1997.



Anton Cepka: Brošňa, 1995.

Foto: archív autorov

Aura sa konštituovala v roku 1990 ako profesionálne zoskupenie výtvarných umelcov pohybujúcich sa na teritóriu šperku. Okrem umelcov s dominantým záujmom o šperk sa členmi združenia stali i viacerí maliari, sochári, architekti, scénografi, sklári či keramici. Aura bola teda už od svojich počiatkov otvoreným, flexibilne definovaným tvarom, ponúkajúcim najrôznejšie polohy a podoby šperku. Medzi jej zakladajúcich členov patrili okrem nestora slovenského šperkárstva Antona Cepku napr. aj Erna Masarovičová, Remígia Biskupská, Karol Weisslechner, Daniel Brunovský, Aleš Votava, Kata Kissoczy, Ján Korkoš. Aktivita, ktorou sa združenie prezentovalo na verejnosti, kulminovala predovšetkým v prvej polovici 90. rokov. Od roku 1990 do roku 1996 bolo združenie hlavným organizátorom sympózia umeleckého šperku „Kremnica", ambicióznym projektom bola i reprezentatívna prehliadka drobnej plastiky, umeleckého šperku a odevného doplnku Aura, pripravená v roku 1992 v spolupráci s Moravskou galériou v Brne, SNG a SCD. Svoje diela prezentovalo v tomto období združenie na každoročných členských i odborových výstavách v Prahe, Bratislave, Budapešti a Kremnici. Zásluhou projektu Á. Schrammovej a K. Weisslechnera sa v roku 1995 v Bratislave uskutočnilo Medzinárodné sympózium umeleckého šperku Ars Ornata Europeana, v rámci neho sa pod záštitou združenia konala rozsiahla sprievodná výstava nazvaná „Priestory duše".

Na útlme činnosti Aury sa v druhej polovici 90. rokov podpísal hlavne nedostatok finančných prostriedkov. Jedným z dôsledkov tohto nepriaznivého stavu bol i zánik sľubne sa rozvíjajúcich kremnických sympózií. Aktuálna výstava v Poľnobanke je dôkazom, že v tomto ohľade sa veci aspoň na chvíľu obrátili k lepšiemu. Zároveň je však dôkazom, že problém je dnes aj niekde inde. Pôvodne veľkoryso koncipovanú prehliadku súčasného slovenského šperku posledného desaťročia totiž oboslala menej ako polovica členov Aury (17 zo 40).

Odhliadnuc od tohto hendikepu, prítomná zostava ponúkla návštevníkovi malú vzorku súčasnej slovenskej šperkárskej produkcie (vo väčšine prípadov išlo o práce z najnovšieho obdobia), zahŕňajúcu tak inšpiratívne, pôsobivé práce s presvedčivo formulovanou výpoveďou, ako aj diela štandardnej či slabšej kvality. Materiálovo sa autori zamerali predovšetkým na striebro v širokom registri techník a doplnkových materiálov. Z hľadiska generačného tu boli okrem renomovaných osobností, príslušníkov staršej i strednej generácie (Anton Cepka, Remígia Biskupská, Daniel Brunovský, Jana Černá-Korkošová, Marcela Korkošová a i.) zastúpení i mladí, avšak už vyhranení autori – Viera Brunovská, Peter Janík, Jana Machatová, Peter Machata, Martina Mináriková.

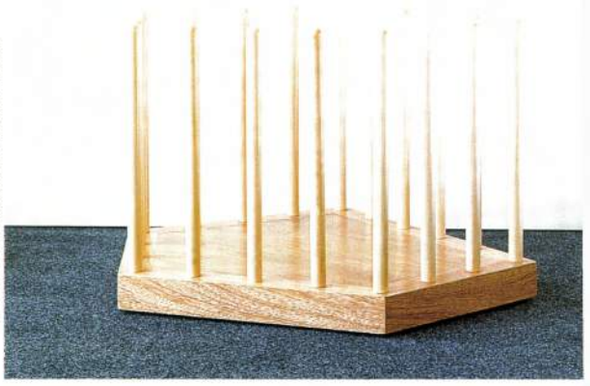
Geometrizujúcu, konštruktívnu líniu šperku reprezentoval v prvom rade A. Cepka, ktorého diela dnes už predstavujú niečo ako „ikony" slovenského šperku. V širšom kontexte možno medzi zástupcov tejto línie zaradiť i Marcelu Korkošovú, ktorá na výstave prezentovala sériu strieborných brošní, využívajúc pri ich formovaní plastický i optický účinok papierových vystrihovačiek. Tesnejšie súvislosti s Cepkovým odkazom sa prejavujú v prácach P. Machatu (vystavené šperky sú založené na kompozičnej hre s oblúkom a priamkou) a čiastočne i u P. Janíka. Ten priniesol na výstavu i dvojicu šperkov zo zlata - exkluzívne, no decentné a remeselne dokonale vyhotovené. Intermediálny kontext, netradičné materiály, výrazný intelektuálny náboj a hlavne chápanie šperku ako autonómneho umeleckého artefaktu charakterizujú práce jedného z najvýraznejších predstaviteľov súčasného slovenského šperku – K. Weisslechnera. Zmysel pre vtipne pointované osobné či všeľudské posolstvo sme mohli pozorovať aj u jednej z jeho absolventiek Jany Machatovej, ktorá sa prezentovala kolekciou brošní využívajúcou motív kinetického detailu. Tendenciu, ktorú by sme mohli nazvať imaginatívno-dekoratívnou, stelesňujú práce D. Brunovského, V. Brunovskej a J. Černej-Korkošovej. Z ich prác je cítiť fragmenty dávnych histórií, pripomínajú nám vznešený a starobylý pôvod šperku, zároveň sú však rýdzo súčasným záznamom dneška. Techniku emailu, u slovenských šperkárov nie veľmi frekventovanú, zastupovala Jaroslava Hoborová. Príklon k tradične chápanému umeleckému šperku sme mohli sledovať v prácach R. Biskupskej, N. Mudrochovej a P. Mišíka.

Spoločná aktivita viacerých dlhší čas existujúcich združení sa, ako je zrejmé i z príkladu Aury, pravdepodobne dostáva do kritického bodu, akoby sa pomyselné spojivá, držiace tieto zoskupenia pokope, ošúchali, pretrhli či stratili. Nie je to nič prekvapivé ani neprirodzené, možno by však aspoň v niektorých prípadoch stálo za pokus tieto spojivá znovu nájsť.

Viera Kleinová

vyrobené v Piemonte

2. ročník medzinárodnej súťaže Designing Craft Europe



Multifunkčný nábytok pre dieťa. Dizajn: **Massimo Morozzi**, 1999. Výroba: Technická škola San Carlo, Turín.

Barová stolička. Dizajn: **Sylvain Lemanski**, 1999. Výroba: Mobili Dompe, Savigliano v spolupráci s L'Artigiano Dell'Ottone, Turín.

Piemontskí majstri sú oddávna synonymom nadpriemernej remeselnej produkcie úžitkových a dekoratívnych predmetov. Väčšinou rodinné firmy, v ktorých sa fortieľ dedil z generácie na generáciu, sú však dnes málo rezistentné voči tlaku masovej výroby a jej obchodnej politike.

Preto už pred dvoma rokmi vypracovala Obchodná komora v talianskom Turíne v spolupráci s ďalšími významnými lokálnymi inštitúciami (Únia obchodných komôr, samospráva regiónu Piemont a turínsky magistrát) program inovačnej podpory malého a stredného podnikania v oblasti umelecko-remeselnej výroby nazvaný Dizajn a remeslo v Európe. Jeho cieľom bolo iniciovať užší kontakt mladých dizajnérov z celej Európy s lokálnou umeleckoremeselnou produkciou prostredníctvom medzinárodnej súťaže spojenej s putovnou výstavou. Podujatie môže firmám pomôcť nielen ekonomicky a organizačne, ale je aj jedinečnou príležitosťou na emancipovaný kontakt moderného umeleckého remesla s medzinárodným dizajnom a jeho kultúrnymi hodnotami.

Piemončania veria myšlienke, že budúcnosťou Európy sú jej regióny. Preto aj posilňujú potenciu typickej – silnej a kvalitnej – domácej výroby. Trvalou témou súťaže Dizajn a remeslo v Európe sú preto predmety týmto výrobcom blízke sortimentom, napríklad produkty pre kuchyňu a domácnosť, nábytok, interiérové doplnky a pod., ale aj vyrobiteľné dostupnými technológiami malých a stredných umeleckoremeselných dielní.

Do 2. ročníka súťaže (1999) sa prihlásilo okolo 250 tvorcov, z nich medzinárodná porota vybrala polovicu a ich návrhy v prototypoch realizovali piemontskí výrobcovia. Organizátori mali k dispozícii podrobné údaje o jednotlivých umeleckoremeselných dielňach, ich vybavenosti, spôsobe práce, materiáloch, ktoré sú schopné spracovať a ktoré boli ochotné spolupracovať na propagačných aktivitách.

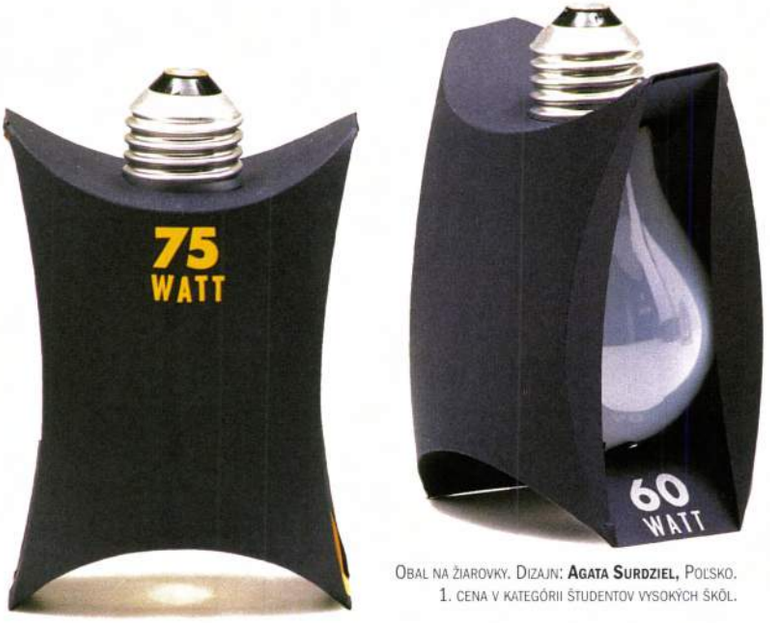
Po vyhlásení výsledkov v Turíne bola otvorená výstava, na ktorej sa prezentovalo 103 kvalitných objektov vyvzorovaných spolupracujúcimi firmami. Tvorba prototypu bola najťažšou, ale aj najzmysluplnejšou fázou projektu, v ktorej sa naplno prejavila schopnosť remeselníkov interpretovať nové témy a často aj nové materiály s profesionálnou zručnosťou. Priamo vo výrobe, v bezprostrednom kontakte výrobcu a dizajnéra, bol nezriedka potrebný aj kompromis, neznamenal však menej kreativity, schopnosti zdokonaliť návrh pri realizácii a dopracovať sa k hlbšiemu významu pôvodnej myšlienky.

Na výstave participovalo aj sedem špičkových talianskych dizajnérov, o. i. Michele de Lucchi, Jeannot Cerutti, Massimo Morozzi a Denis Santachiara. Dizajn, ktorý navrhli, realizovali odborné umelecké školy z piemontského regiónu. Repríza výstavy sa pripravuje v októbri – novembri t. r. vo francúzskom meste Clermont l'Hérault. Záujemcom je k dispozícii katalóg súťaže v knižnici SCD.

mr

Čajník. Dizajn: **Michele De Lucchi**, 1999. Výroba: Štátny umelecký ústav Amieta Bertoniho, Saluzzo.

Foto: Designing Craft Europe



OBAL NA ŽIAROVKY. DIZAJN: **AGATA SURDZIEL,** POĽSKO.
1. CENA V KATEGÓRII ŠTUDENTOV VYSOKÝCH ŠKÔL.

mladý obal 2000

Design centrum ČR a Model Obaly, a. s. vyhlásili v spolupráci so Slovenským centrom dizajnu a ďalšími dizajnérskymi inštitúciami zúčastnených krajín už 5. ročník medzinárodnej súťaže zameranej na hľadanie netradičných riešení obalov. Súťaž, vypísaná v kategóriách Obal z kartónu a lepenky a Úžitková a voľná tvorba z kartónu a lepenky, je určená študentom stredných a vysokých odborných škôl a mladým dizajnérom do 30 rokov z Čiech, Slovenska, Poľska, Nemecka a Rakúska. Súťaž má pravidelne silné zastúpenie zo Slovenska: v roku 2000 na nej participovali 2 stredné a 4 vysoké školy 147 prácami z celkového počtu 401 prihlásených návrhov.

Okrem stručných výsledkov uverejňujeme aj rozhovor s predsedom poroty a zástupcom vypisovateľa súťaže. Bližšie informácie nájdete na internetových adresách: **www.sdc.sk** alebo **www.designcentrum.cz**

Mladý obal 2000

Obal bez tajomstva nie je obalom

Tri otázky **Janovi Činčerovi,** dizajnérovi a predsedovi poroty Mladý obal 2000

Súťaž Mladý obal bola v tomto roku vypísaná po piaty raz. Od jej začiatkov ste boli členom odbornej poroty, preto iste budete môcť posúdiť, v čom bol posledný ročník iný v porovnaní s predchádzajúcim.

Okrem skvalitnenia súťažných prác sa výrazne zvýšil ich počet, takže odborná porota pracuje pri hodnotení až dva dni. Kvalita súťažných prác priamo súvisí s kvalitným zadaním tém. Preto nám nejde o prvoplánové zadanie typu „obal na fľašu", ale o zadanie určitých tematických okruhov a problémov, a to nielen v oblasti vlastnej konštrukcie, ale predovšetkým v rovine prvotnej kreativity. Snažíme sa podporiť myslenie o obale vo všetkých jeho súvislostiach. Vrátim sa však k otázke. Posledné súťažné práce sú skôr koncepčne premyslenejšie než profesionálne.

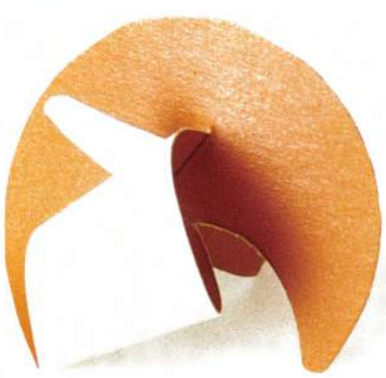
Súťaž prináša nové podnety pre výrobu obalov. Väčšina návrhov však nebude nikdy realizovaná, či už z dôvodu náročnosti výroby, nedostatku kvalitnej suroviny, nezáujmu obchodníkov či málo štruktúrovaného dopytu zo strany zákazníkov. Má napriek týmto skutočnostiam význam pokračovať v súťaži aj v budúcnosti?

Význam to má, dokonca by som povedal, že veľký význam! Súťaže tohto typu sa nerobia kvôli okamžitému zúžitkovaniu zaujímavých prác, ale kvôli akémusi vzájomnému prevereniu a porovnaniu študentov a mladých dizajnérov medzi sebou. A možno aj kvôli tomu, aby si súťažiaci uvedomili význam a dôležitosť papiera a obalu. Prekážky, ktoré ste vymenovali, sú skutočné problémy. Práce, ktoré týmito úskaliami prejdú, však naozaj stoja za to! Navyše táto súťaž môže vyvolať záujem o obalový dizajn – a to vôbec nie je málo.

Sám sa zaoberáte navrhovaním obalov, viaceré z nich boli ocenené v rôznych súťažiach. Skúste vymenovať niekoľko hlavných atribútov, ktoré by nemali chýbať dobrému obalu.

Žiadnemu obalu by nemala chýbať dokonalosť vyhotovenia – konštrukčná aj polygrafická. Obal musí fungovať – chrániť a slúžiť, musí podporovať predmet, ktorý je v ňom zabalený. Sám za seba pridám ešte dva pojmy: detaily a tajomstvo. Vtipný detail povyšuje obal na mimoriadny a zaujímavý, jednoducho vás zaujme. A obal bez tajomstva by vari ani nebol obalom, pretože akt rozbaľovania (samozrejme tam, kde má svoje opodstatnenie) je určitý rituál a obalový dizajnér ho má možnosť ovplyvniť – skracovať čas pri otváraní zabaleného hamburgera alebo klásť rafinované prekážky pri rozbaľovaní darčeka.

Ďakujeme za rozhovor.



ŠPERKY NA „ŠUŇINKY". DIZAJN: **LINDA TOPINKOVÁ,** ČR.
1. CENA V KATEGÓRII ŠTUDENTOV STREDNÝCH ŠKÔL.

Foto: Model Obaly, a. s., Opava.

Výsledky súťaže Mladý obal 2000 v hlavných kategóriách

ŠTUDENTI STREDNÝCH ŠKÔL
Šperky na „Šuríinky". Dizajn: **Linda Topinková,** SŠUŘ a VOŠUŘ Brno. 1. cena.
Obal na rýchle občerstvenie. Dizajn: **Scarlet Jašková,** ŠÚV Kremnica. 2. cena.
Obal na spojovacie materiály. Dizajn: **Martin Anděl,** Martin Beníšek, SŠUŘ a VOŠUŘ Brno. 3. cena.

ŠTUDENTI VYSOKÝCH ŠKÔL
Obal na žiarovky. Dizajn: **Agata Surdziel,** ASP Lodž. 1. cena.
Obal na kozmetiku a malé darčeky. Dizajn: **Małgorzata Pawlik,** ASP Katovice. 2. cena.
Obal na ekologické výrobky. Dizajn: **Torsten Belling,** HfTW Drážďany. 3. cena.

MLADÍ DIZAJNÉRI DO 30 ROKOV
Papierové vrecko. Dizajn: **Monika Kľak,** Katovice. 1. cena.
Obal na sadu výtvarníckych potrieb. Dizajn: **Barbora Krejčová,** Brno. 2. cena.
Obal na výrobky firmy Alpa. Dizajn: **Peter Klaudíny,** Martin. 3. cena.

Hľadanie podnetnej originality

Tri otázky Ing. **Radovanovi Wichovi,** vedúcemu marketingu, Model obaly, a. s., Opava

Čo priviedlo vašu firmu k myšlienke spoluúčasti na vypísaní súťaže Mladý obal pred piatimi rokmi?

Prvotným impulzom bol veľmi zreteľný nedostatok originálnych nápadov zo strany našich konštruktérov. Tento stav však nebol typický len pre našu spoločnosť, ale aj pre prevažnú väčšinu ostatných výrobcov obalov. Jednoducho povedané, pri tvorbe obalu chýbala kreativita a bola veľmi často nahrádzaná rutinou. Ak som si chcel napríklad nechať zabaliť fľašu vína, v podstate som vopred vedel, ako asi bude obal vyzerať. Konštruktér totiž jednoducho „siahol" do databázy konštrukcií v počítači a našiel v nej povedzme 10 možných riešení, z ktorých jedno po drobnej úprave použil. A takýmto spôsobom sa postupovalo a postupuje až príliš často. Preto sme sa pokúsili pripraviť súťaž, kde by sa objavili predovšetkým nápady nezaťažené dlhoročnou praxou.

V súťaži sa od začiatku až doteraz objavilo množstvo zaujímavých návrhov. Boli niektoré z nich realizované? Aké sú hlavné kritériá výrobcu obalov pri zaradení nového produktu do výrobného programu?

Treba povedať, že praktické využitie návrhu obalu nebolo prioritné. To hlavné, ako som už uviedol, bolo rozprúdenie až priveľmi stojatých vôd obalového dizajnu. A to sa, myslím si, podarilo. Faktom je, že sa vždy objavovali a objavujú popri až profesionálnych návrhoch aj návrhy veľmi naivné. To je však sprievodný znak väčšiny súťaží podobného druhu, kde sú účastníkmi súťažiaci veľmi rozdielnych vekových kategórií (od 15 do 30 rokov) a rôznych stupňov škôl (stredné, vysoké, mladí výtvarníci do 30 rokov). Z doterajších návrhov nebol žiadny – až na výnimky – realizovaný. Kritériom súťaže totiž nie je technologická spôsobilosť návrhu, ale predovšetkým kreativita, nápad. Nemožno však vylúčiť, že návrhy, ktoré boli neskôr publikované v katalógu súťaže, nebudú určitým vzorom pre konkrétny obal.

Uvažujete o nejakých zmenách v budúcich ročníkoch súťaže Mladý obal? Uspokojuje vás doterajšia úroveň prác mladých dizajnérov obalov? Ponúkli ste niektorým z nich aj perspektívu dlhodobejšej spolupráce?

Od prvého ročníka má počet prác narastajúcu tendenciu. Čo sa týka kvality, tá je – ako som už spomenul – rôzna. V tejto etape nemáme výrazný záujem na prílišnom rozširovaní množstva zúčastnených krajín. Myslíme si, že je stále čo vylepšovať aj v rámci užšieho počtu participujúcich štátov – Českej republiky, Slovenska a Poľska. Až keď zabezpečíme profesionálnu organizačnú úroveň v tomto regióne, budeme môcť premyslieť stratégiu geografického rozšírenia.

V prípade víťazov jednotlivých ročníkov ponúkame stáž v našej firme, kde majú mladí dizajnéri k dispozícii vlastné CAD pracovisko, ploter a spoluprácu ostatných konštruktérov. Tieto stáže sú až trojmesačné. K dnešnému dňu ich využili štyria súťažiaci, z toho dvaja zo Slovenska. Musím priznať, že ich adaptabilita je veľmi vysoká. Do jedného týždňa zvládnu prácu s príslušným konštrukčným programom a nápady, s ktorými prichádzajú, sú väčšinou veľmi zaujímavé. Nenesú známky „profesionálnej deformácie", sú mimoriadne podnetné aj pre našich interných konštruktérov.

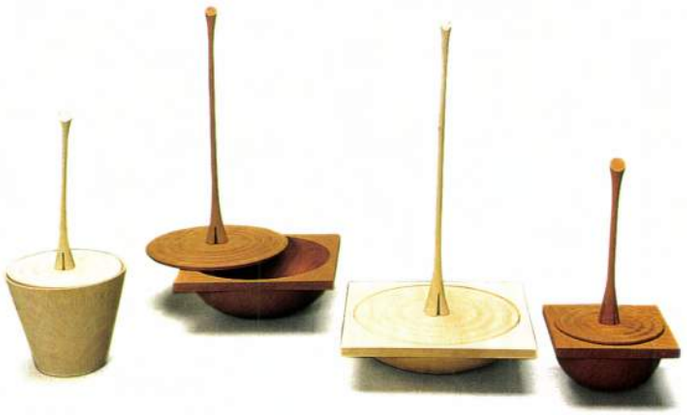
Ďakujeme za rozhovor.

mm

Papierové vrecko. Dizajn: **Monika Kľak,** Poľsko. 1. cena v kategórii mladých dizajnérov do 30 rokov.

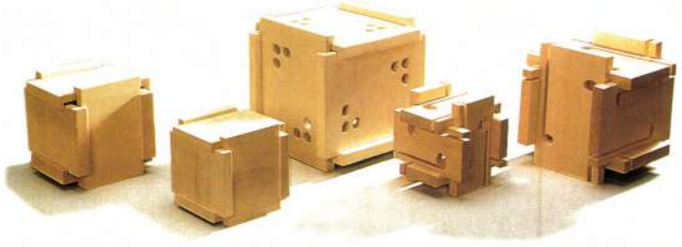
Darčekový obal. Dizajn: **Hedviga Hamžíková,** SR. Cena riaditeľa DC ČR.

Obal na zdravotnícky rodinný balíček. Dizajn: **Iveta Lenková,** SR. Cena za grafické riešenie.



Tibor Uhrín: Nádobky na servírovanie pochutín. 1. miesto v kategórii Drevo.

Miroslav Mládenek: Rámiky. 2. miesto v kategórii Drevo.



Tibor Uhrín: Hlavolamy. Uznanie v kategórii Drevo.

Andrea Lachová: Drôtená pletená misa a podnos. Uznanie v kategórii Kov.

kruhy na vode

Agáta Žáčková

V prvej polovici mája 2000 sa v Dome umenia v Bratislave uskutočnila výstava pod názvom Kruhy na vode, ktorú organizoval ÚĽUV v spolupráci s Európskou federáciou ľudového umenia a s finančnou pomocou Európskej komisie v rámci programu Raphael.

Vystavené diela boli výsledkom organizátormi vypísanej súťaže, v ktorej porota vyberala a ocenila v dvoch kolách najhodnotnejšie práce a určila aj kritériá výberu exponátov na uvedenú výstavu. Súťaž bola vypísaná v štyroch kategóriách (drevo, textil, kov a otvorená kategória), ktoré po dohode uplatňuje aj ďalších 11 krajín Európy, kde sa podobná súťaž už uskutočnila alebo sa uskutoční. Vyvrcholením celého projektu má byť spoločná putovná výstava zostavená z ocenených prác zo všetkých zúčastnených krajín.

Záujem o súťaž bola prekvapujúco veľká (vyše 100 prihlásených tvorcov). Popri ľudových remeselníkoch pracujúcich pre ÚĽUV sa do projektu zapojilo aj niekoľko jeho bývalých i súčasných návrhárov, študenti Odborného učilišťa textilného a odevného v Žiline, pedagógovia stredných umeleckých škôl, architekti, dizajnéri, výtvarníci rôznych úžitkovo-remeselných odborov. Najpočetnejšia bola skupina študentov VŠVU v Bratislave, ktorí vedení svojimi pedagógmi (doc. J. Bajus, doc. F. Chrenka) sa cielene venujú navrhovaniu a tvorbe úžitkových predmetov inšpirovaných domácimi tradíciami.

ÚĽUV už niekoľko rokov spolupracuje s externými návrhármi a so študentmi Katedry dizajnu VŠVU. Táto spolupráca priniesla celý rad pozitívnych podnetov a viedla kompetentných na oboch stranách k úvahám o malosériovej výrobe a predaji úžitkových predmetov dennej potreby čerpajúcich z ľudových tradícií, ale riešených na báze súčasných umeleckoremeselných kritérií vrátane nových netradičných materiálov.

Prihliadajúc na spomínaný široký okruh účastníkov súťaže bolo potrebné rozdeliť predložené práce do dvoch základných a značne odlišných skupín. Do prvej môžeme zaradiť diela spracované na tradičnej báze, ktoré neprekročili rámec určitej popisnosti a závislosti od už videných a často overených vzorov. Tie korešpondovali aj so súčasným koncepčno-vývojovým zameraním ÚĽUV-u. Značná časť týchto predmetov nebola zaradená do výberu exponátov výstavy.

Druhú skupinu tvorili práce, ktoré zaznamenali určitý posun od tradičného poňatia a boli riešené v duchu dnešných estetických a úžitkovo-remeselných kritérií. Transformácia ľudového či tradičného umenia v týchto dielach nebola realizovaná formou prepisu určitých inšpiračných prvkov, ale podchytávala a rozpracúvala podstatu ľudového a národného prejavu do súčasnej tvarovej, štrukturálnej a farebnej podoby.

Ovládnutie remesla a tradičnej ručnej práce tvorí základnú črtu prác návrhárov a tvorcov ľudového umenia, prezentova-

Barbora Cvengrošová: Odev so strojovou výšivkou. Uznanie v kategórii Textil.

ných a propagovaných ÚĽUV-om už dlhé desaťročia doma i v zahraničí. Ich výrazným spoločným znakom je pritom aj začlenenie hodnôt ľudovej kultúry do súčasnej spotrebiteľskej roviny. Z týchto koreňov čerpajú často aj tvorcovia úžitkového umenia. Vo svojich prácach transformujú stáročiami overené skúsenosti ručnej práce do konkrétnych diel v súlade s novými estetickými požiadavkami doby. Svojimi individuálnymi dielami tak zvyšujú spoločenskú hodnotu remesla.

Osobitnú pozornosť si v tejto súvislosti zasluhujú predovšetkým práce autoriek T. Kubisovej (Prestieranie - batôžtek), A. Pallovej (Tkané prestieranie - obrúsky) a Z. Tamášovej (Tkaná prikrývka) z kategórie textilu. Všetky tieto diela prezentovali v širokej škále štrukturálnu, plošnú i plastickú väzbu tkania so zámerom rozšíriť výrazové i obsahové možnosti textilnej tvorby. Uvedené práce charakterizovali zmysel pre kontrasty s príslušným citom pre detail. Vďaka tomuto netradičnému tvorivému riešeniu tieto práce nadobudli nielen novú dimenziu, ale aj nové vizuálno-estetické kvality a možnosti aplikácie v priestore.

Súlad medzi základným esteticko-funkčným pôsobením predmetu a spôsobu použitia zaznamenali ešte ďalšie práce v tejto kategórii. Predovšetkým Dievčenské čiapky E. Šiškovej, Tričká a vankúše P. Poórovej, Vyšívaný vankúš R. Szakállovej (aplikácia, sieťotlač, šoporníanska vyšívka).

Na odeve z bieleho transparentného materiálu sa B. Cvengrošovej podarilo použitím strojovo vyšívaných geometrických vzorov s nádychom ľudovej výšivky zvýrazniť vzťah odevu k figúre (trnavská oblasť). Farebný obrus a prestieranie s vytiahnutými niťami K. Holtánovej zaznamenali v tomto zmysle evidentný posun, a to nielen celkovým kreatívnym riešením plochy a spôsobu uplatnenia dezénu, ale aj použitím nového materiálu a technológie spracovania (plast, filmtlač).

V kategórii drevo zaujali predovšetkým nádoby (dózy) na servírovanie pochutín od T. Uhrína, ktoré majú tvary riešené v syntetickom ponímaní širších vzťahov objektov a prírody. Prirodzené danosti, bohatú štrukturálnu kresbu a farebnosť dreva uplatnil ako pôsobivý dekor na svojich jednoduchých rámoch M. Mládenek. Tento autor cielene využíva a znovuobjavuje tradičné debnárske, tesárske a korytárske technológie. Zaujali aj jeho misky s vypaľovaným povrchom, ktoré svojou vnútornou štruktúrou a povrchovou úpravou vhodne komunikujú s priestorom. Pohyblivé a zvukové hračky D. Benického či Hlavolamy T. Uhrína sú určené na rozvíjanie racionálnej aj citovej stránky osobnosti a estetického cítenia detí. Tieto predmety charakterizuje akýsi punc prostoty a čistoty ako najhodnotnejších vnútorných tradícií ľudovej hračky.

V kategórii kov predstavujú pozitívny posun Drôtené svietidlá geometricko-konštruktívnych foriem dizajnéra Š. Mišurdu. Možno len privítať jeho snahu o využívanie tejto technológie na tvorbu osvetľovacích telies. Popri funkčnosti zaujali aj modeláciou tvaru.

Barbora Cvengrošová: Odev so strojovou výšivkou. Uznanie v kategórii Textil.

Réka Szakállová: Vyšívaný vankúš. 3. miesto v kategórii Textil.

J. Menkynová vo svojej Stolovacej súprave dokázala technické a výtvarné princípy tradičnej keramiky a drotárstva šťastne transformovať do súčasnej utility. To charakterizuje celú jej doterajšiu aktivitu na pôde ÚĽUV-u, ktorá má svoje neodškriepiteľné miesto v hodnotovom a estetickom nazeraní na svet predmetov a naše najbližšie prostredie.

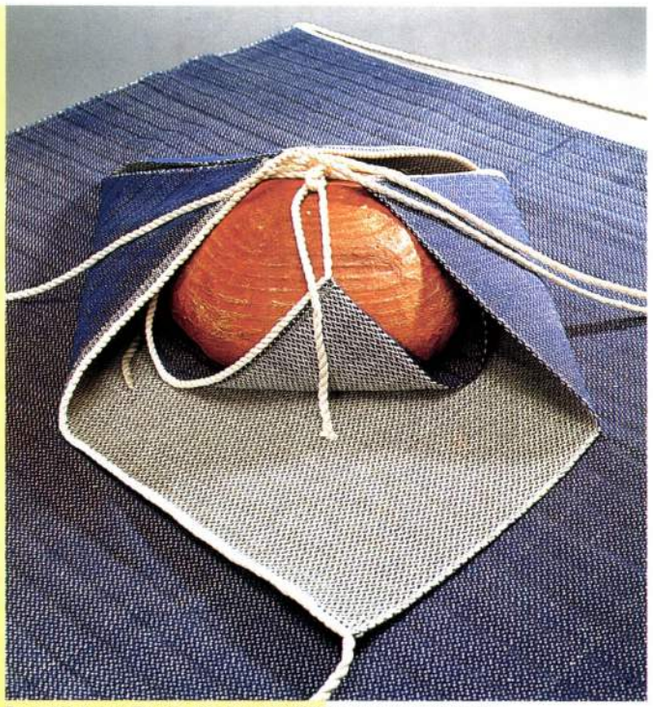
Drôtená pletená misa a podnos A. Lachovej bola riešená na odlišnej technologickej báze z mäkkého drôtu. Variabilnosť, rozvinutie tvaru a funkcie týchto predmetov umožňujú vznik stále nových vizuálnych a emocionálnych zážitkov.

Vo voľnej kategórii sa stretli práce spracované z rôznych materiálov, resp. ich kombináciou (drevo, kameň, textil, kov, hlina, sklo, plast a pod.). Reflektovali snahu autorov o hľadanie pôvodnosti v riešení tvarov a funkčného uplatnenia, no napriek tomu pôsobili rozpačito. Vyplynulo to jednak z nie celkom presného definovania tejto kategórie organizátormi, ale aj zo skutočnosti, že zúčastneným tvorcom sa len sčasti podarilo naplniť mieru požadovanej invencie, kvality a citu pre nové a objavné. Napriek tomu za prínos možno označiť Hudobný nástroj ninera T. Benického, ktorý pretransformoval tento starobylý hudobný nástroj do prijateľnej estetickej formy a materiálu. Podobne možno ešte vnímať Variabilnú policovú stenu či sériu Olejových svietidiel M. Hartiníka.

Cielené a aktuálne smerovanie Slovenska do spoločných európskych štruktúr často vzbudzuje obavy, že malé, ekonomicky slabšie, ale aj počtom obyvateľov menšie národy a spoločenstvá si ťažko uchovajú svoju identitu a svojrázność v existujúcej všeobecnej globalizácii. Je zrejmé, že v tomto procese má a stále bude mať kultúra svoje nezastupiteľné miesto. V bohatej spleti kultúr európskych národov bude treba uchovať a ďalej rozvíjať to, čo každému z nich je najvlastnejšie a najvzácnejšie. Pre tvorcov je to už v súčasnosti historická výzva – hľadať a rozvíjať také umelecké prejavy, ktoré sú typické pre ten-ktorý národ, región, a tým vytvoriť podmienky na zachovanie kultúrnej svojbytnosti a jedinečnosti. Znamená to aj návrat k tradíciám a schopnosť ich inšpiratívne zhodnocovať a aplikovať do reality súčasného života. Výstava Kruhy na vode vo svojom široko koncipovanom zámere prezentujúcom znaky ľudového umenia cez úžitkovo-remeselný prejav až po návrhy na malosériovú výrobu úspešne zviditeľnila a zvýraznila práve tieto aspekty.

Petra Pöörová: Tričká a vankúše so sieťotlačou. Uznanie v kategórii Textil.

Šimon Mišurda: Drôtené svietidlá. 1. miesto v kategórii Kov.



Tatiana Kubisová: Tkané prestieranie batôžtek. 1. miesto v kategórii Textil.

Martin Hartiník: Olejové svietidlá. Uznanie v Otvorenej kategórii.

Tomáš Brichta: Hudobný nástroj ninera. 1. miesto v Otvorenej kategórii.

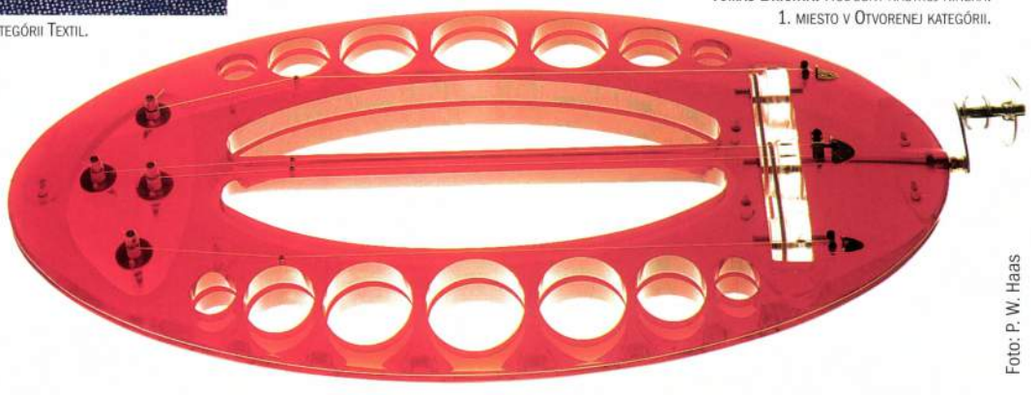
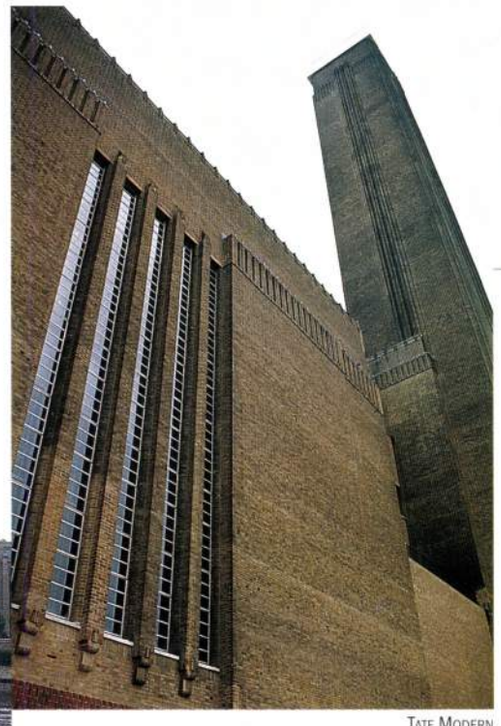


Foto: P. W. Haas

South Bank

Miléniový most, katedrála St. Paul



Tate Modern

Výstava vo veži Oxo

List z Londýna

Jamie Abbott

The British Council

Akiste som jeden z mála ľudí v Londýne, ktorí sa naozaj tešia na cestu do práce. Zatiaľ čo iní sa tlačia ako sardinky v horúcej, zapáchajúcej podzemnej dráhe alebo v pomalých autobusoch, ja kráčam po Južnom nábreží Temže a neprekážajú mi poruchy semaforov ani rozkopávky ciest. Navyše táto prechádzka je o to zvláštnejšia, že londýnsky South Bank sa stalo semeniskom dizajnérskej činnosti. Predtým to bola jedna zo zabudnutých oblastí Londýna. Keď však ľudia objavili tento fantastický kus zeme, projektanti sa sem nasťahovali a vytvorili niečo, na čo Londýnčania môžu byť právom hrdí. Jasným znakom prosperujúcej oblasti sú rastúce ceny nehnuteľností a zdá sa, že South Bank prosperuje dobre: dvojizbový byt s výhľadom na rieku neďaleko Tower Bridge stojí okolo 200 000 libier šterlingov. Neviem, kto si môže dovoliť tieto luxusné byty, ale všetky sa vypredali za týždeň, a polovica z nich nie je ešte ani dostavaná.

Jedna z doteraz najlepších londýnskych verejných galérií Tate Britain nižšie po rieke dostala sesterskú konkurenciu v podobe Tate Modern. Nábrežnú elektráreň postavenú podľa projektov sira Gilesa Gilberta Scotta, ktorý je autorom slávnej britskej červenej telefónnej búdky, premenili na galériu s jednou z najlepších zbierok moderného umenia na svete. Rád by som tam nakukol každé ráno a objavil niečo nové, ale bojím sa, že by som nikdy neprišiel do práce. Tate Modern vystavuje v 85 miestnostiach umenie od r. 1900 po súčasnosť vrátane diel Picassa, Rothka, Daliho, Warhola a Matissa, no i menej známych, ale rovnako talenovaných autorov ako Louise Bourgeois, Steve McQueen a Gillian Wearing. Pre väčšie potešenie z návštevy galérie postavili

Foto: Jamie Abbott

CENTRUM SOUTH BANK S MILÉNIOVÝM KOLESOM

prekrásny bar pre členov mimo davu umeniachtivých turistov, kde sa môžete občerstviť pred návštevou neustále sa meniacich hosťujúcich výstav. Galéria Tate Modern práve privítala miliónteho návštevníka, čo je značný úspech po šiestich týždňoch od jej otvorenia.

Oproti galérii je prvý londýnsky most cez Temžu určený len pre chodcov. Tento elegantný visutý most, ktorý naprojektoval Norman Foster, vás prevedie cez rieku priamo ku Katedrále sv. Pavla v centre mesta. Je fantastické mať toto spojenie medzi starou, tradičnou architektúrou historického Londýna a novými, súčasnými priestormi na Južnom nábreží. O niečo ďalej v smere toku rieky je Shakespearovo Globe Theatre, spektakulárne rekreačné originálne divadlo pod širym nebom, kde sú večerné predstavenia po celé leto. Je tu aj Millenium Eye. Ako by ste mohli vidieť Londýn lepšie než s obrovského ruského kola? Najúžasnejší pohľad naň je po západe slnka, keď sa mesto začína rozsvecovať. Keď ste na zemi, veľmi ťažko sa orientujete. V New Yorku je to jednoduché vďaka sieťovému systému, ale v Londýne je množstvo malých uličiek v rôznych smeroch, takže sa môžete ľahko stratiť. Myslím si, že pri prvej návšteve Londýna by sa každý mal previezť na tomto ruskom kole. Je to tiež jedna z nových dominánt Londýna, pričom Millenium Dome je pravý opak. Rád chodím všade peši, pretože oveľa viac vidím, a obávam sa, že Dome je príliš ďaleko. Okrem toho pri takej hodinovej prechádzke po Južnom nábreží sa môžete zadarmo pokochať nádherným výhľadom.

Ďalšou dobrou známkou tejto oblasti je množstvo reštaurácií pozdĺž rieky. Počínajúc jednoduchou pizzeriou Gabriel's Wharf až po prvotriednu reštauráciu Le Pont de la Tour, ponúkajúcu fantastické plody mora. Jeden z najkrajších výhľadov je z reštaurácie Oxo Tower s kožou potiahnutými barmi a bridlicovými stolmi. Večer si nájdite miesto pri okne a počas jedenia môžete pozorovať svetlá mesta z ôsmeho poschodia. Dole na prízemí je niekoľko vynikajúcich dizajnérskych ateliérov. Ponúkajú fantastický výber krásnych šperkov, vzrušujúcich svietidiel a inovatívneho nábytku a na zákazku zrealizujú akýkoľvek váš nápad.

Nadšenie vzbudzujú aj nové plány na prestavbu pôvodného centra South Bank. V súčasnosti vedie od stanice Waterloo na nábrežie rad nadzemných betónových chodníkov. Najspodnejší z nich sa používa na zásobovanie a celé to vyzerá trocha ako mestská betónová džungľa. Architekt a dizajnér Rick Mather predložil plány, ktoré zmenia vzhľad tohto miesta. Predpokladá sa, že bude plniť oveľa väčšiu spoločenskú funkciu s dlhými širokými chodníkmi, trávnikmi a kaviarňami, bez tmavých betónových kútov, ktoré v súčasnosti dominujú tejto oblasti. Hayward Gallery, ďalšie obľúbené miesto milovníkov moderného umenia, bude mať nový vchod, takže sa nebudete musieť naháňať po grafitmi pokrytých uličkách, kým ho nájdete. I keď realizácia tohto projektu si vyžiada dosť času, pretvorí túto oblasť a dá jej ešte vyšší kultúrny status ako má dnes.

Prechádzať sa po South Bank, obdivovať impresívnu architektúru a pozorovať život mesta je jedným z malých luxusov Londýna. Určite je to jedno z londýnskych centier dizajnu a vďaka impresívnym plánom ďalšieho rozvoja sa stane ešte lepším a rušnejším. Fenomén dizajnu sa rýchlo šíri ďalej na juh. Norman Foster robí nové projekty pre rozvoj oblasti Elephant & Castle, ktorá bola často považovaná za jednu z najnevľúdnejších v Londýne. Ružovo-červené nákupné centrum bude zrejme vecou minulosti a viem si predstaviť, že jeho miesto zaujme veľkolepá fosterovská konštrukcia.

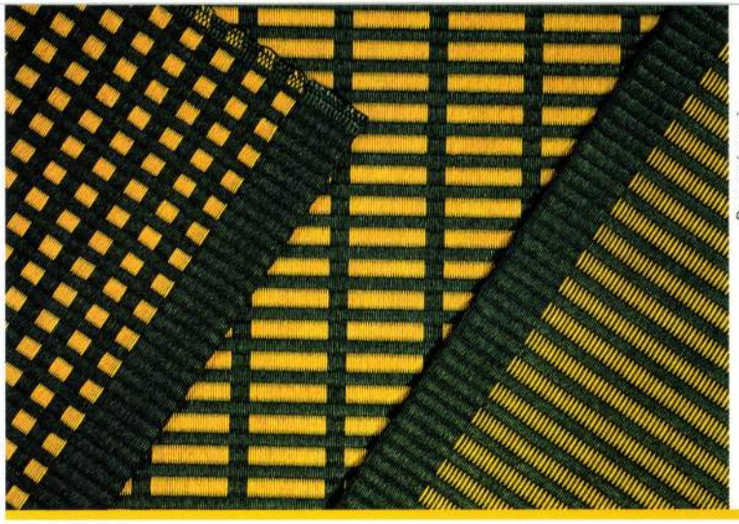
Jamie Abbott je redaktorom londýnskeho časopisu Live it a spolupracovníkom dizajnéra, reštauratéra a majiteľa známej obchodnej firmy Terenca Conrana.

Papierové rohože. Výrobca: Woodnotes, 1987.
Foto: Design Forum Finland.

z dreva a papiera

Anne Veinola

Papierové rolety.



PAPIEROVÉ ROHOŽE.

Fínske lesy sú zdrojom výroby rozmanitých produktov – vrátane kobercov, záclon a látok. Jednou z firiem, ktorá toto bohatstvo využíva, je firma Woodnotes – jej výrobky z papierových vlákien a ich krása a úžitkové vlastnosti neostali nepovšimnuté vo svetovom meradle.

Písal sa rok 1987. Textilná výtvarníčka Ritva Puotila vynašla metódu tkania kobercov z papierových špagátov, materiálu, ktorý bol považovaný za menejcennú náhradu používanú v čase veľkej hospodárskej depresie. Výsledok bol prekvapujúco krásny, pevný, príjemný pre nohu a prírodný. Prvé koberce predstavili na výstave v obchode s nábytkom Artek, ktorý si získal reputáciu nábytkom od Alvara a Aino Aaltovcov a ďalších popredných fínskych a zahraničných dizajnérov.

Záujem bol veľký hneď od počiatku. Časopisy začali písať o tomto prevratnom objave a novej estetike oveľa skôr, než prišli do módy ekologické aspekty. Papier ako materiál na koberce bol niečím veľmi fínskym, jednoduchým a prírodným, len nikto si na to od čias veľkej hospodárskej krízy nespomenul.

Záujem tlače povzbudil Ritvu Puotila, aby pokračovala v práci na svojom koncepte. Založila firmu Woodnotes, ktorá sa špecializovala na produkty pohybujúce sa na rozhraní dizajnu a remesiel. Avšak pred začatím priemyselnej výroby museli vo firme vyriešiť mnoho technických problémov. Staré znalosti o používaní papierových vlákien už upadli do zabudnutia a bolo treba vynaložiť veľa času a uskutočniť finančne náročné experimenty, aby sa dosiahla správna kvalita východiskového materiálu, ktorá by umožnila priasť silné špagáty a priemyselne z nich tkať výrobky.

Prvá kolekcia papierových textílií Ritvy Puotila získala čestné uznanie na výstave Finn Form 87 a v nasledujúcom roku Artek predstavil tieto výrobky na veľtrhu nábytku v Miláne. Skutočný medzinárodný úspech však získali až na veľtrhu v Kolíne v r. 1992. Ekológia bola v móde a bezprašné a nešpinivé koberce a látky Ritvy Puotila, naplnené jej minimalistickou estetikou, sa stali hitom v nových odtieňoch a farbách.

Dušou toho všetkého bola Ritva Puotila, žena, ktorá mala za sebou úspešnú kariéru už pred založením firmy Woodnotes. V r. 1960, krátko pred ukončením školy textilného výtvarníctva, získala svoje prvé medzinárodné ocenenie, zlatú medailu na XII. trienále v Miláne, za nástenný koberec *Zeus ryiji*. V roku 1961 začala svoju kariéru ako nezávislá medzinárodná dizajnérka, keď vyhrala súťaž textilného dizajnu v USA, kde ako cenu získala dlhodobý dizajnérsky kontrakt.

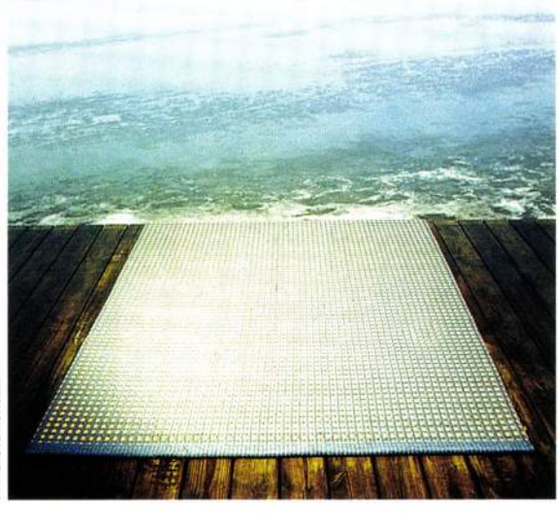
Na fínsky trh sa dostali jej výrobky prostredníctvom partnerskej spolupráce s najväčším výrobcom ľanových tkanín v severských krajinách, firmou Tampella, pre ktorú od r. 1961 navrhovala bytové textílie. Firma Tampella vyrábala tiež produkty používané v priemysle vrátane papierových vlákien na izoláciu elektrických káblov, a tak sa Puotila zoznámila s materiálom, ktorý bol neskôr veľmi významný v jej kariére. Puotila hovorí, že ako prvá začala premýšľať o využití papierového vlákna v textíliách pre jeho výborné vlastnosti a nielen ako náhradu za iné typy vlákien alebo tkanín.

Kolekcia firmy Woodnotes sa medzitým rozšírila o materiály vhodné ako čalúnnické látky, na tienidlá, paravány, rohože, prestieranie, tašky a puzdrá atď. V prírodnej bielej, prírodnej čiernej, papierovohnedej a v iných zemitých farbách sa dobre hodia k rezervovanému dizajnu produktov a hrubej povrchovej úprave. Napriek svojej neobvyklosti sa papierové vlákna veľmi dobre udržiavajú. Nezhromažďujú špinu ani prach a ľahko sa čistia vysávaním alebo zavesením na čerstvom vzduchu. Niektoré produkty firmy Woodnotes možno dokonca aj opatrne prať. Vzhľadom na to, že sa rýchlo sušia, môžu sa použiť aj na zariadenie šatní a spoločenských miestností pri saunách. Praktické vlastnosti produktov sa zvýšili takými technickými inováciami ako na súťaži ocenená metóda lemovania kobercov.

Prestížne výrobky Woodnotes sú v zbierkach helsinského Múzea umenia a dizajnu a Múzea moderného umenia v New Yorku. Získali tiež čestné uznanie na súťaži Pro Finnish Design v r. 1990 a opäť v r. 1999. Stali sa klasikou vo fínskom dizajne interiéru spolu s nábytkom, ktorý navrhli Alvar Aalto, Yrjö Kukkapuro a Antti Nurmesniemi. Dnes sa výrobky firmy Woodnotes predávajú vo viac než 45 krajinách a vyše 90% produkcie sa exportuje.

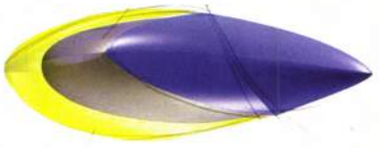
Výrobky firmy Woodnotes sú typicky fínske. Ich základné princípy majú korene v ľudových remeslách, tradičnom tkaní jednoduchých materiálov získaných z prírody. Majú dokonalý dizajn, povrchovú úpravu a spotrebiteľské detaily. Súčasne sú výsledkom dlhého procesu vývoja a jedinečnej modernej technológie.

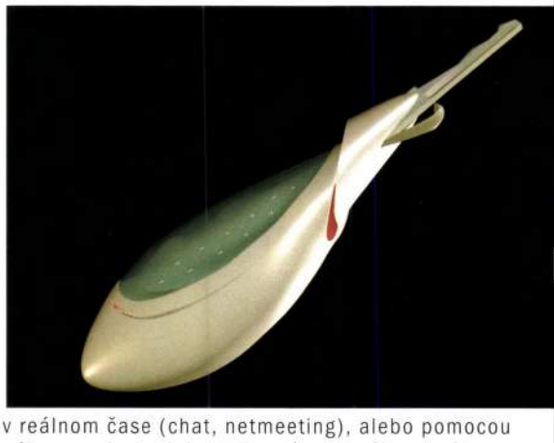
KABELA VYROBENÁ Z PAPIEROVÝCH POVRÁZKOV.



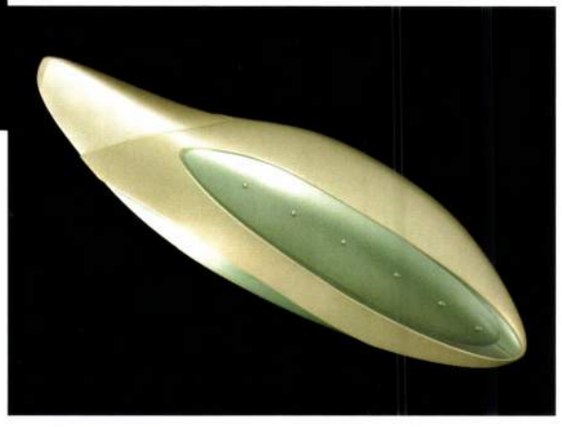
PAPIEROVÉ ROHOŽE.

Komunikácia je kľúčovým slovom dizajnérskej práce. Jej úroveň a kvalitu možno posúdiť prostredníctvom výsledku – produktu. V prípade medzinárodného projektu Global Design Studio, na ktorom pracovali traja študenti Katedry dizajnu bratislavskej STU a Oddelenia dizajnu Univerzity v Illinois, UIUC (USA), si však komunikáciu určili ako prvoradú úlohu. Cieľom projektu, ktorý na bratislavskej katedre viedol doktorand Peter Papp a na oddelení v Illinois pedagóg Alex Fekete, bolo vyskúšať špecifické podmienky komunikácie cez internet a overiť, či je možné riešiť dizajnérsku úlohu na diaľku a bez osobného poznania sa zúčastených. Záštitu nad projektom prevzal akad. soch. Peter Lehocký.





VEC DO VRECKA, VIZUALIZÁCIE.



vec do vrecka

Na oboch školách sa vytvorili trojčlenné pracovné tímy (v Bratislave to boli študenti Peter Olah, Peter Bako a Marek Hazlinger, za oceánom Jinseup Shin, Feng Feng a Jeremy Knopow), ktoré si stanovili úlohu spolupracovať v pravom zmysle slova. Výsledkom ich práce mal byť spoločný návrh – Vec do vrecka. Študenti pri práci využívali programové vybavenie, ktoré je bežne dostupné na školách. Komunikácia prebiehala v dvoch rovinách – v reálnom čase (chat, netmeeting), alebo pomocou elektronickej pošty a diskusného panelu (web board) a výmeny súborov. Okrem overovania profesijných postupov priniesla táto práca účastníkom aj zaujímavú osobnú skúsenosť z tímovej práce, ktorá vyžaduje otvorenosť.

V prvej fáze sa definovala téma, neskôr sa vymieňali názory, potom skice, o ktorých sa diskutovalo. Výsledkom bola predstava o tvare predmetu, ktorému v bratislavskej časti globálneho štúdia vytvorili sieťový model. Po online korektúrach 3D modelu sa výstup realizoval stereolitografiou v Illinois. Predmet nebol modelovaný v hline či inom materiáli, jeho podoba bol vytvorená výlučne pomocou virtuálneho modelovania a simulácií.

Kým sa však začala vytvárať samotná predstava objektu, študenti sa snažili o jeho definíciu. Vec do vrecka, ktorú človek bude nosiť so sebou, aby mu sprostredkovala kontakt s okolím. Malý prieskum vreciek v Bratislave i v Illinois ukázal, že ich obsah je zhruba rovnaký, z toho vznikla idea integrovať najfrekventovanejšie veci do jedného predmetu, ktorý by ich nahradil. Vec mala integrovať nevyhnutné odkazy – identifikačné a zdravotné informácie o nositeľovi. Ďalšou podmienkou bolo rozvinúť jej haptické kvality, ktoré idú v ústrety potrebe človeka hrať sa s niečím v ruke, a napokon predmet mal vystihovať vzťah k súkromiu človeka – z toho sa odvodil telefón a prístupový kľúč ako symbolické vyjadrenie vstupu do privátnej sféry.

Virtuálny futuristický charakter predmetu vyjadrujú aj aplikované technológie. Spojenie modernej technológie a klasického vstupného kódu v podobe kľúča ako tradičného symbolu vlastníctva je vyjadrením príťažlivosti dôverne známej skúsenosti človeka na jednej strane i tej novej, nevyskúšanej. Malý predmet do vrecka, príjemný do ruky a všestranne využiteľný, je výsledkom schopnosti nájsť spoločné riešenie po vzájomnej diskusii, hoci sa odohráva na veľkú vzdialenosť a v relatívne krátkom čase. Prínosom sú získané skúsenosti, ale aj odhalené slabé miesta. Ocenil to aj Peter Papp: „Ľudia sú schopní viesť konštruktívny dialóg bez toho, aby sa osobne stretli. Bolo to fascinujúce, že sme dokázali skĺbiť naše názory napriek určitému napätiu, ktoré na začiatku spôsobovalo odlišné kultúrne zázemie a skúsenosť. Považujem projekt za úspešný. Overili sme si, že tento princíp spolupráce možno s úspechom realizovať na ktorejkoľvek inej škole."

Adriena Pekárová

viac informácií na adrese:
www.design.stuba.sk/project

dekoratívny papier
z hliny, textilu a krepu

Experiment, ktorý predstavujeme, neznesie žiadne zaškatuľkovanie. Postup práce, použitý materiál a zameranie autorky Adriany Polákovej, študentky Ateliéru odevného dizajnu, ktorý vedie akad. mal. Júlia Sabová na VŠVU v Bratislave, predznamenáva stieranie hraníc keramiky, textilu a tvorby z papiera.

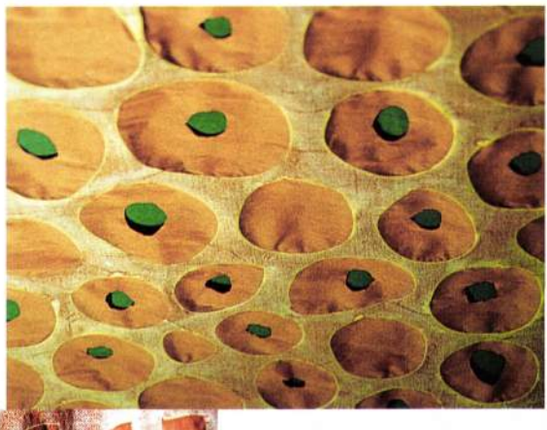
ADRIANA POLÁKOVÁ, 4. ROČ., ATELIÉR ODEVNÉHO DIZAJNU: ŠATY Z PAPIEROVEJ LÁTKY.

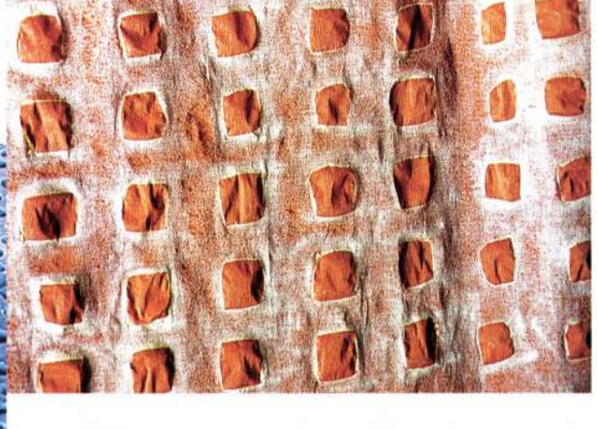
Adriana Poláková sa po dvoch rokoch štúdia na VŠVU rozhodla absolvovať štipendijný pobyt v nemeckom Kieli. Na tamojšej Muthesius-Hochschule für Kunst und Gestaltung však nenastúpila do textilného oddelenia, ale stala sa študentkou oddelenia keramiky. Hoci sa keramikou nikdy nezaoberala, ponúkanú možnosť prijala bez dlhšieho váhania. „Pre mňa ako textiláčku to bola na jednej strane celkom nová skúsenosť, no ani tu som nezabúdala na to, čo ma zaujíma najviac - textilné návrhárstvo." Tu niekde bol aj začiatok hľadania styčných bodov a skúmania možností ponúkaných novým materiálom. Snažila sa nájsť cestu uprostred keramiky a textilu, využiteľnú aj v práci s textilom.

S blížiacim sa koncom semestra začala uvažovať o svojej záverečnej práci: „To, že som keramiku vnímala očami textilnej návrhárky, mi pri hľadaní témy dodalo viac odvahy a mohla som k celej veci pristupovať s vedomím, že skôr ako o projekt ide o experiment. Možno už vtedy som cítila, že keramika bude pre mňa akýmsi médiom, vo finálnej verzii prakticky neviditeľným." Rozhodovaniu pomohla aj náhoda. Adriana si v ateliéri všimla, že papier reaguje na niekoľkodňový kontakt s vlhkou hlinou zmenou svojej pôvodnej formy. Po dlhom experimentovaní s rôznymi druhmi papiera a látok sa rozhodla pre krep. Jeho charakteristické zvlnenie sa ešte viac zvýraznilo, vznikol akýsi reliéf a hlina vytiahla z papiera farbu. Ukázalo sa, že pôsobením hliny sa dá narábať nielen so štruktúrou, ale aj s farebnosťou papiera. Preto záverečná práca spracúva možnosti papierového materiálu (od odevu až po dekoratívny papier), pri výrobe ktorého hrá rovnako dôležitú úlohu plasticky upravený plát hliny ako nositeľ budúceho dekoru, ako aj látka, ktorá na hline zanechá odtlačok svojej textúry. Dekoratívna papierová látka by sa podľa autorky najviac uplatnila ako darčekový papier a vie si ho predstaviť aj ako ozdobný obal na niektoré výrobky.

Práce Adriany Polákovej majú za sebou niekoľko verejných prezentácií. V roku 1999 to bol študentský projekt Einblick--Ausblick na kielskej akadémii, o rok neskôr medzinárodná súťaž Talente 2000 na 52. veľtrhu remesiel v Mníchove a ako odevný materiál sa Adrianin papier predstavil na absolventskej módnej prehliadke študentiek Ateliéru odevného dizajnu VŠVU v Bratislave v júni t. r. nazvanej Šatičky Šou.

md





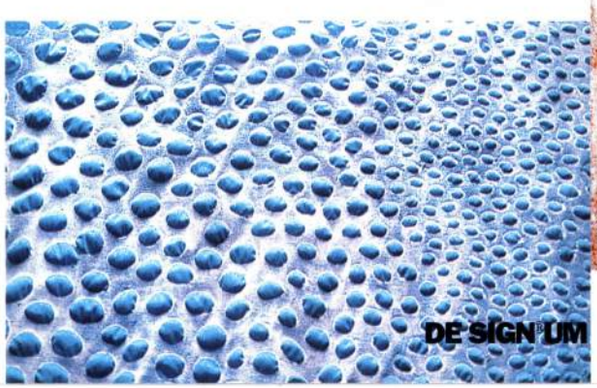


Foto: archív ap

Budova ateliéru v Dubí.

Výtvarné umenie a celá umelecká tvorba je vždy súčasťou diskusie o súčasnom svete a ľuďoch.

prof. Jan Kotík, čestný predseda umeleckej rady IVK a UJEP

Pohľad do ateliéru.

porcelánový experiment

Jana Pauly

Uhol pohľadu na úžitkovú tvorbu a súčasný priemyselný dizajn, vyjadrený v motte, uplatňuje **Inštitút výtvarnej kultúry (IVK)**, ktorý vznikol na novej Univerzite Jana Evangelistu Purkyně v Ústí nad Labem v roku 1993. Dnes je to uznávaná škola s ateliérmi skla, porcelánu a keramiky, prírodných materiálov, úžitkovej grafiky, grafického dizajnu, fotografie a textilnej tvorby. Onedlho by sa mal IVK stať štvrtou fakultou univerzity. Od vzniku školy sa pedagógovia IVK snažia o spoluprácu s výrobnými podnikmi severozápadočeského regiónu – sklárňami, porcelánkami a keramičkami. Chcú podporiť rozvoj tradičnej, už druhé storočie existujúcej sklárskej a keramickej výroby výchovou mladých odborníkov – priemyselných dizajnérov, ktorí by dokázali priniesť nové nápady a nekonvenčný prístup do prosperujúcich, ale aj do novovznikajúcich malých výrobní. Ide im o kultiváciu tradičných odborov a ich stále obohacovanie, o kreativitu mladých dizajnérov ovládajúcich technológiu a rešpektujúcich súčasné požiadavky trhu. Najpozoruhodnejšie úspechy v nadväzovaní kontaktov s výrobcami docielil doc. **Pavel Jarkovský**. Spýtali sme sa ho na genézu a súčasný stav zaujímavého experimentu, do ktorého svojou aktivitou vtiahol ateliér keramiky a porcelánu IVK.

Jana Pauly (J. P.): Od počiatkov školy ste sa usilovali o spoluprácu s výrobnými podnikmi. Prečo?

Pavel Jarkovský: Začínali sme z ničoho, škola nemala prostriedky na vybavenie ateliérov, nieto dielní. Úzky pracovný kontakt s výrobnými podnikmi bol vo svojej podstate jediným riešením, ako zohnať materiál a ako umožniť študentom spoznať priamo v praxi výrobné technológie, a tak získať čo najviac skúseností. Podarilo sa nám nadviazať kontakty s viacerými sklárňami – predovšetkým s Crystalexom v Novom Bore (dnes Porcela plus, a. s.) a s niektorými súkromnými výrobcami a spracovateľmi skla. Spolupracujeme tiež s keramičkami v Tepliciach, Znojme, Jevíčku, Duchcove, Lounoch a ďalších.

J. P.: Čo podnietilo úzku spoluprácu vášho ateliéru s firmou Český porcelán, a. s., v Dubí pri Tepliciach?

Pavel Jarkovský: S porcelánkou v Dubí som externe spolupracoval už od r. 1970. Ešte ako študent VŠUP v Prahe som zblízka spoznal výrobné možnosti podniku, ktorý má klasický výrobný program zameraný na stolový porcelán so žiadaným cibuľovým dekorom. Firma bola začiatkom 90. rokov sprivatizovaná a do jej vedenia sa presadil Ing. Vladimír Feix, jej súčasný generálny riaditeľ. Mimochodom, stal sa Manažérom roka 1996 v ČR. Jeho porcelánka bola jedným z prvých výrobní, ktoré som oslovil už roku 1994 a požiadal o spoluprácu so svojím ateliérom porcelánu a keramiky. Bola to pomoc nielen materiálová, ale aj finančná. Vedenie firmy so záujmom sledovalo prácu v našom ateliéri. Od začiatku som pozýval predstaviteľov výrobných podnikov na prezentáciu klauzúrnych, dnes už diplomových prác študentov. Ing. Feixa sme zaujali svojím prístupom a výsledkami, a preto sa vzápätí stal hlavným sponzorom.

J. P.: Čo mu vy – vaša škola, a predovšetkým váš ateliér porcelánu a keramiky – ponúkate za jeho pomoc?

Pavel Jarkovský: Zadávali sme študentom pracovné témy, ktoré mohli rozvíjať a iniciovať sprievodný výrobný program podniku. Študenti spoznali prostredníctvom stáží dve rozdielne výrobné technológie – priemyselnú a manufaktúrnu. Sami si vyskúšali ručnú maľbu vrátane dekoru, lebo práve pre túto porcelánku je typická maľba kobaltom pod glazúru. Navrhovali sme nové tvary hrnčekov, konvíc, servisov i veľkých solitérnych tanierov a ďalších objektov. Každá úloha bola chápaná komplexne. Študent musel vytvoriť často niekoľko návrhov dekoru a samozrejmosťou bol vtipný a funkčný obal. Študenti si museli všetko realizovať sami najskôr v sadrových modeloch a potom v konkrétnom materiáli.

J. P.: Kedy vznikol projekt školského ateliéru priamo v Českom porceláne v Dubí?

Pavel Jarkovský: V roku 1997 nás profesor Jan Kotík pri jednej diskusii o budúcnosti školy presvedčil, že by bolo vhodné napojiť sa priamo na niektorý z výrobných podnikov. Jeho argumenty počúval aj riaditeľ Českého porcelánu Ing. V. Feix. Onedlho nás pozval do Dubí a z okna svojej pracovne nám ukázal budovu starej porcelánky. Spýtal sa nás: „Páni, čo vidíte?“ Rozpačito sme koktali: „No predsa starú továreň.“ „Ale čoby,“ odpovedal, „to je váš budúci ateliér školy vrátane výrobných dielní!“ A hneď nám predviedol priestor na naplnenie našej vízie.

J. P.: Čo všetko bolo treba urobiť pri rekonštrukcii budovy na účely školy?

Pavel Jarkovský: Objekt v tvare písmena U s veľkým vnútorným dvorom, ktorý kúpil riaditeľ Feix, priamo nadväzuje na porcelánku. Jednoposchodovú budovu začal roku 1998 rekonštruovať. Bolo treba vytvoriť nové priestorové rozčlenenie, ktoré by čo najlepšie vyhovovalo potrebám výučby. Prízemie

Jana Linhartová: Jedálenská súprava. Diplomová práca, 1998. Grand Prix For Glass ceramic 1999.

Pavel Jarkovský: Žardiniéra, 1993. Diturvit, antikoro.

využíva Český porcelán na sieťotlač a tlačiareň. Na tomto podlaží bude mať škola k dispozícii učebňu pre grafiku a prácu s papierom. Na prvé poschodie sa vďaka svahovitému terénu vchádza priamo hlavným vchodom. Ponechali sme tu väčší priestor na reprezentačné účely. Naňho nadväzuje ateliér vedúceho pedagóga, knižnica, a najmä veľká keramická dielňa vrátane zázemia pre laboratórium. Vedľa bude kabinet vedúceho keramickej dielne a nevyhnutný priestor pre pec a glazovňu s maliarňou. Ten bude výťahmi spojený s pivnicou, ktorá sa upravuje na prípravňu a sklad keramických materiálov. Po novom vnútornom schodisku sa vchádza do podkrovia, kde je veľkoplošný ateliér pre 14 študentov, počítačové pracovisko, kabinet asistenta a miestnosť pre hosťujúceho pedagóga. Samozrejmosťou je sadrovňa, dielňa na spracovanie porcelánu a dielňa pre externých výtvarníkov.

J. P.: Znie to skutočne veľkoryso. Kto vzal na seba investičné náklady a ako bude financovaná prevádzka takéhoto veľkého pracoviska?

Pavel Jarkovský: Asi to bude znieť neuveriteľne, ale celkové investície v rozsahu 25 miliónov Kč financuje Český porcelán, a. s., Dubí. Pritom ponúka prenájom objektu škole zadarmo na 25 rokov a zaväzuje sa, že po celý tento čas bude platiť spotrebovanú energiu.

J. P.: Odkedy bude škola využívať tento objekt?

Pavel Jarkovský: Počítali sme s tým, že špeciálny ateliér keramiky a porcelánu IVK sa do Dubí presťahuje začiatkom školského roku 2000/2001. Výučba sa však, žiaľ, nezačne presne koncom septembra, ako znela prognóza. Bráni nám v tom už iba niekoľko prevádzkových maličkostí. Študenti budú mať výučbu teoretických predmetov vždy prvé dva dni v týždni v súčasnej budove inštitútu v Ústí nad Labem a na zvyšok týždňa sa presunú do Dubí.

J. P.: Veľkorysé priestory evokujú veľkorysú koncepciu výučby.

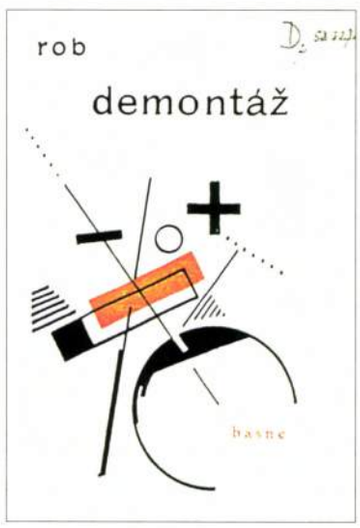
Pavel Jarkovský: Počítam s prepojením na zahraničné výtvarné školy. Nadviazali sme spoluprácu s prof. Hubertom Kittelom, vedúcim ateliéru dizajnu porcelánu na vysokej škole v Burg Giebichensteine pri Halle. Dúfam, že tu bude častým hosťom prof. Václav Šerák a jeho študenti z VŠUP v Prahe, rád by som tu mal študentov a pedagógov zo Slovenska, Maďarska, Poľska. A nielen to. Pracovisko bude otvorené pre záujemcov z celého sveta. Chcel by som tu vytvoriť špičkové experimentálne pracovisko, slúžiace predovšetkým pre potreby školy s tesným prepojením na Český porcelán, a. s.

Antonín Tomášek: Koreničky. 2. ročník, 1999.

J. P.: Táto firma organizuje každoročne zaujímavé sympóziá pre výtvarníkov z odboru keramiky a porcelánu. Ako sa na nich podieľate?

Pavel Jarkovský: Sympóziá majú dlhoročnú tradíciu. Sú bienálne – jeden rok je to tzv. hrnčekové sympózium, druhý rok je stretnutie určené pre maľbu kobaltom. Podieľam sa na ich organizácii, navrhujem výber účastníkov a program. Sympóziá majú pozoruhodné výsledky. Práve nedávno skončilo to tohtoročné, na ktorom sa zúčastnilo 26 výtvarníkov zo 7 krajín. Výstava prezentujúca výsledky sympózia, ktoré sú majetkom porcelánky, je teraz v Regionálnom múzeu v Tepliciach a presunie sa do Prahy. Jej časť bude inštalovaná aj na veľtrhoch vo Frankfurte a v New Yorku. Tieto sympóziá budú pravidelne organizované práve v novom objekte na konci školského roku. V budúcnosti by mala byť súčasťou objektu stála výstavná sieň a depozitár najlepších študentských prác z ateliéru, súťaží a sympózií.

J. P.: Ďakujem za rozhovor.



Ľudovít Fulla – Ján Rob Poničan: Demontáž. Obálka, 1929.

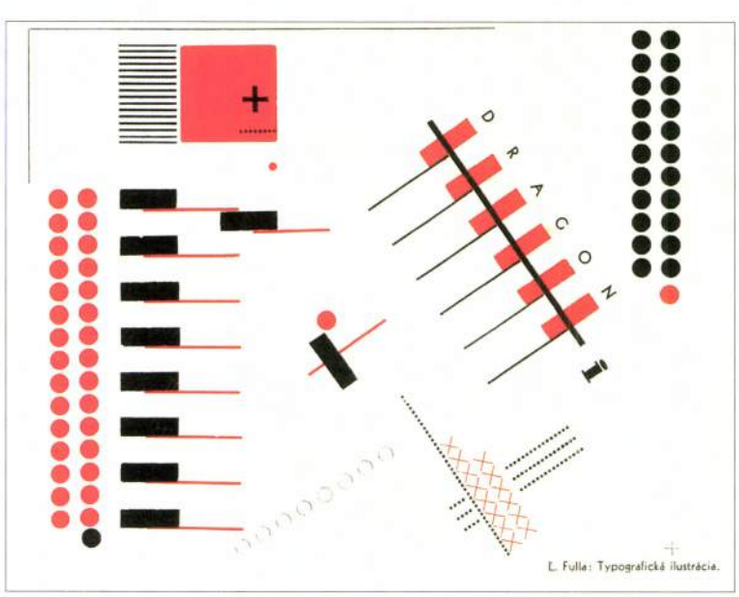
moderné hnutie, III. časť

Dagmar Poláčková

fulla
galanda
rossmann

V období medzivojnových avantgárd sa v grafickom dizajne objavilo niekoľko nových štýlových smerov. Za rozhodujúce bývajú obyčajne považované popri štýle art-deco, ktoré bolo predovšetkým francúzskou doménou, rôzne formy konštruktivistickej orientácie, a napokon i rozmanité vývojové stupne a formulácie funkcionalistického dizajnu.

Ľudovít Fulla: Typomontáž, 1929.



Ľudovít Fulla: Typografická ilustrácia, 1929.

Centrom funkcionalizmu bol od polovice 20. rokov nemecký Bauhaus s jeho internacionálnym autorským zázemím. Odraz týchto dizajnérskych princípov rezonoval i v tvorbe a výučbe pedagógov bratislavskej ŠUR-ky, najmä hlavného pedagóga grafického dizajnu školy, žiaka Bauhausu Z. Rossmanna. Rovnako však aj Ľ. Fulla a M. Galanda dôverne poznali dominantné tendencie európskeho dizajnu. Svedčia o tom ich dizajnérske realizácie – obálky kníh, časopisov, grafické úpravy plagátov, katalógov a brožúr.

Ľudovít Fulla ako absolvent špeciálky knižnej grafiky prof. V. Brunnera a F. Kyselu bol v dnešnom chápaní profesionálnym dizajnérom. Jeho tvorba v tomto odbore je však veľmi rozmanitá a mnohovrstvová. Často paralelne uplatnil i protikladné princípy. Z tejto mnohosti sa javí dodnes ako najzaujímavejší vlastný autorský Fullov variant konštruktivizmu. Na prelome 20. a 30. rokov realizoval niekoľko pozoruhodných návrhov. Boli to obálky ku knihám V. Kopečného Za slobodu otčiny (1928), M. Hviezdina Horúce ráno (1931) a J. R. Poničana Demontáž (1929). Túto orientáciu naznačil Fulla už predtým v návrhu titulnej strany časopisu DAV (zima 1924). Prvky konštruktivistickej kompozície dominujú Fullovým patitulným stranám v časopise Slovenská grafia, ktorej bol zároveň i úpravcom. Ide napríklad o typomontáž v čísle 3 – 4 z roku 1929. Podobných typomontáží publikoval v tomto ročníku celý rad ako súčasť obálok. V časopise umiestnil aj samostatné typografické obrazy, ktoré nazýval ilustráciami (pozri typografickú ilustráciu z čísla 5 toho istého ročníka), ktorú v roku 1933 uplatnil i vo svojej scénografii inscenácie A. Afinogenova Strach na scéne Slovenského národného divadla v Bratislave.

Fullu však konštruktivizmus neovplyvnil nadlho. Paralelne realizuje funkcionalistické grafické úpravy, čo môžeme vidieť v grafickej úprave toho istého časopisu i toho istého ročníka (Slovenská grafia, 1929). Tu sa Fulla realizoval ako vyznávač elementárnej typografickej úpravy takmer učebnicovo ukážkovo. Podobné princípy – jasné, kompozične prehľadné usporiadanie textových stĺpcov s akcentom na písmo názvu – doplňoval často farebne odlišným geometrickým prvkom najčastejšie vo farbe červenej, menej i žltej a občas aj zelenej a modrej. Také sú už i jeho úpravy v časopise DAV (1926), pre časopis LUK (1931), Súkromné listy Fullu a Galandu (1930).

Reprezentatívnym predstaviteľom funkcionalizmu, predovšetkým funkcionalizmu formulovanému v Tschicholdovej Novej typografii, bol Zdeněk Rossmann. Rovnako i jeho tvorba má dve zreteľné podoby, aj keď obe vychádzajúce z funkcionalizmu. Prvou je poloha, ktorá by sa dala nazvať takmer typografickým minimalizmom, kde rovnaký význam zohráva kvalita použitého

Mikuláš Galanda – Martin Rázus: Svety. II. a III. diel, obálka, 1931.

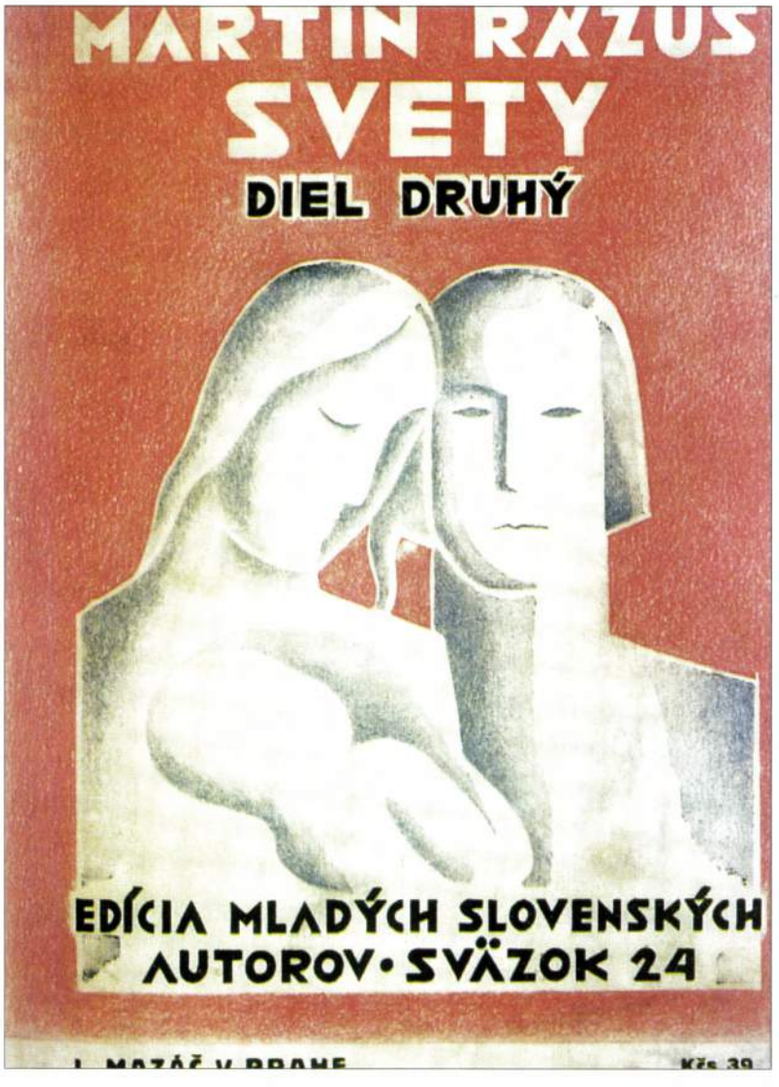
Ľudovít Fulla – Mikuláš Galanda: Súkromné listy. Grafická úprava, 1930.

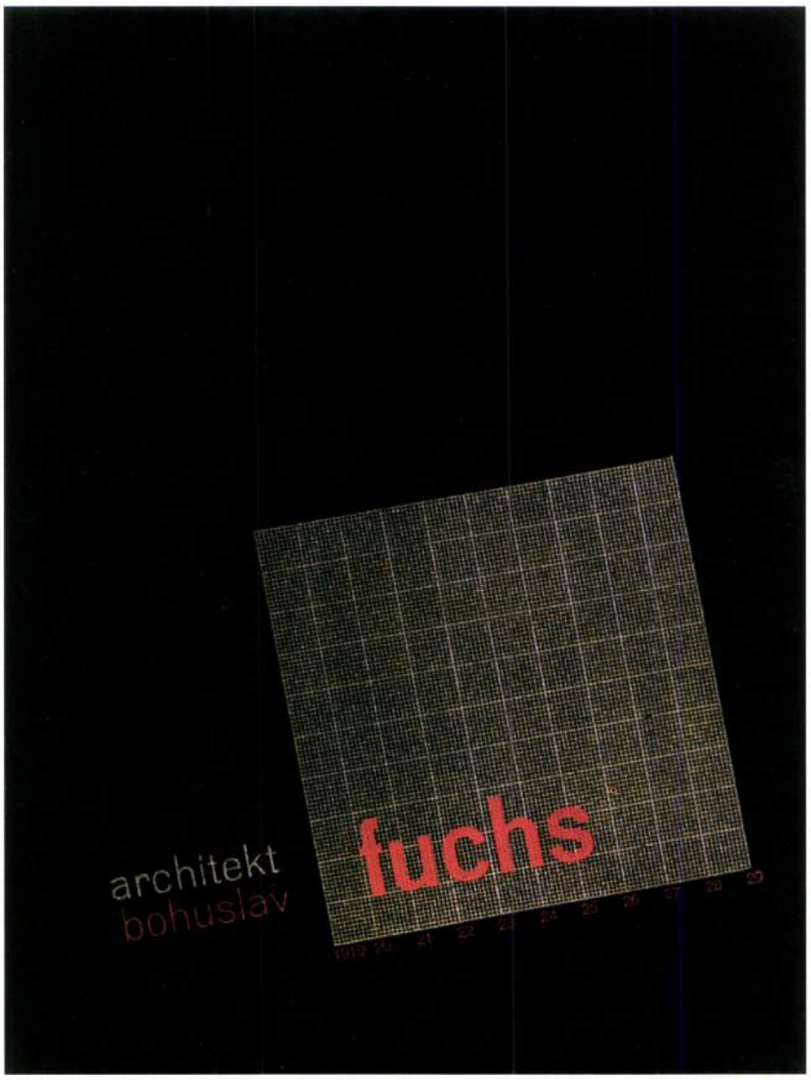
súkromné listy fullu a galandu 1

p. t.

hodnota obrazu vyrastá z osobného umeleckého presvedčenia, premeneného v ohni styku jeho cítov so skutočnosťou.

Mikuláš Galanda: Mladé Slovensko. Obálka, 1924.





Zdeněk Rossmann: Bohuslav Fuchs. Obálka, 1930.

Zdeněk Rossmann: Civilizovaná žena. Plagát, 1929.

Zdeněk Rossmann: Nová Bratislava. Obálka, 1931 – 1932.

Mikuláš Galanda – Zdeněk Rossman: Žena s košeľou. Obálka, 1938.

Foto: archív autorky

Zdeněk Rossmann: FXŠ – Pokušenie Pascalovo. Obálka, 1934.

materiálu (druh a štruktúra papiera), typ písma, jeho tvar, farebný akcent a umiestnenie na prázdnej ploche. Takto ortodoxne realizoval obálky monografie architekta B. Fuchsa (1930), obálku k publikácii UBS (1932), slávnostnej promócii M. Hodžu (1937), Šaldovmu Pokušeniu Pascalovmu (1934). Tschicholdov funkcionalizmus však presadzoval razantne tzv. typofoto (fotomontáž) ako organickú súčasť výrazových prostriedkov moderného dizajnu. Rossmann bol na Slovensku skutočne reprezentatívnym predstaviteľom syntézy typografie a fotografie v grafickom dizajne. Takto pripravil plagát i obálku katalógu k výstave Civilizovaná žena (1929), brožúru ŠUR (1934), obálku Funkeho knihy Fotogramy a fotografie (1934), časopisov Nová Bratislava (1931–1932) alebo publikácie Slovensko (1936).

Štýlovú mnohotvárnosť medzivojnového obdobia dotvára typ tvorby reprezentovanej Mikulášom Galandom. Galanda sa grafickou úpravou aj integráciou písma a obrazu zaoberal už v roku 1919. Zachovali sa jeho originálne úpravy vlastného časopisu Hármán v duchu secesného symbolizmu, kde kresba pôsobí vo funkcii ilustrácie. Ozveny týchto raných pokusov môžeme nájsť v jeho obálkach k časopisu Mladé Slovensko (1924). Galandu v prvom rade zaujíma ilustrácia, ktorú chápe už od začiatku vo vzťahu k textu veľmi demokraticky, avšak vo vzťahu ku koncepcii knižnej úpravy, resp. knihy ako celku, striktne integrálne. Takto postavenou koncepciou tvorby sa Galanda skôr priblížil k funkcionalizmu, tak ako ho formuloval P. Renner. Renner ako jediný bauhausovský funkcionalista uznával autonómne postavenie klasickej ilustrácie v knižnej kultúre. V spolupráci so Z. Rossmannom realizovali tento teoretický postoj v praxi spoluprácou na knihe Žena s košeľou (1938). Podobným jedinečným a do žiadneho aktuálneho štýlu nezaraditeľným fenoménom, ako bol v kontexte českej kultúry J. Čapek, bol aj Galanda. Galanda bol predovšetkým majster kresby a farebnej monochrómie, o čom svedčí aj súbor obálok k niekoľkým dielom knihy Martina Rázusa Svety (1931), ktoré dotvárajú autorov umelecký profil v úlohe grafického dizajnéra.

SÚŤAŽE

Etudy z dreva

Lesnícke a drevárske múzeum vo Zvolene vypisuje 2. ročník verejnej celoslovenskej súťaže o najlepší drevený bytový doplnok. Predmetom súťaže sú bytové doplnky vyrobené z dreva a v kombinácii s iným prírodným materiálom, ktoré majú požadované estetické a praktické funkcie v bytovom interiéri. Prihlásiť sa môžu jednotlivci, skupiny, firmy, navrhovatelia i výrobcovia, študenti a školy s trvalým bydliskom a pôsobiskom na území Slovenska. Prihlásiť možno sériovo vyrábané bytové doplnky, originály, prototypy, modely vyrobené po roku 1997. Prihlášky poskytuje na požiadanie organizátor súťaže.
Uzávierka: 31. 10. 2000 (prihlášky), 30. 11. 2000 (práce).
Informácie a prihlášky: Dokumentačné oddelenie SCD, tel.: 07/52931523, alebo priamo na adrese: LDM, Ing. Mária Rošková, tel. 0855/532 0496.

Graphisoft International Design Competition 2000

Londýnska firma Graphisoft U. K. Ltd. vypisuje súťaž na tvorbu environmentov inšpirovaných témami z literatúry, poézie, filmu, mytológie a iných druhov umenia. Zúčastniť sa jej môžu architekti a študenti architektúry a príbuzných odborov. V študentskej kategórii bude vyhlásená zvláštna cena „Student Project of the Millenium".
Uzávierka: 20. 10. 2000 (prihláška), 31. 10. 2000 (práca).
Informácie: Graphisoft U. K. Ltd., 188-194 Tork Way, London N7 9AS, tel.: +44/171/700 99 30, fax: +44/171/700 99 39, e-mail: mail@graphisoft.co.uk, www.gsprize.com.

Obal na víno

Talianska spoločnosť Cortepack SpA vypisuje v spolupráci s Talianskou asociáciou grafického dizajnu (AIAP) medzinárodnú súťaž na prepravný obal na víno s názvom *World Wine Pack Competition 2000.* Inovatívne návrhy musia spĺňať nielen estetické a komunikačné, ale aj technické, logistické a ekonomické kritériá. Súťaže sa môžu zúčastniť profesionáli, ale aj študenti z oblasti vizuálnej komunikácie. Témou súťaže je kreatívne vyriešenie vonkajšieho obalu prepravky na 6 vínových fliaš. Kategórie: A. dizajn bežných konzumných produktov, B. dizajn produktov najvyššej kvality. Medzinárodná porota udelí hlavné ceny a osobitnú cenu pre mladého dizajnéra do 29 rokov.
Uzávierka: 31. 10. 2000.
Informácie: Dokumentačné oddelenie SCD, tel.: 07/52931523, alebo priamo na adrese: Aiap/World Wine Pack Competition 2000 1st Edition by Cortepack, fax: +39/02/5811 5016, e-mail: aiap@planet.it.

Bienále plagátu v Lahti

Múzeum umenia vo fínskom Lahti organizuje 13. medzinárodné bienále plagátu pod záštitou ICOGRADA.
Uzávierka: 31. 10. 2000.
Informácie: Lahti Art Museum, Toimisto, PL 113 – 15111 Lahti, Finland, tel.: +358/3/814 4542, fax: +358/3/814 4545, e-mail: ulla.aartomaa@lahti.fi, www.lahti.fi/kulttuuri/museot/taide.html.

Medzigeneračné posolstvo

V japonskej Osake sa po 10-krát uskutoční medzinárodná dizajnérska súťaž na tému *Vzájomné sprostredkovanie: medzigeneračné posolstvo*, organizovaná Japonskou nadáciou dizajnu (JDF) v spolupráci s regionálnou priemyselnou a obchodnou komorou. Prihlásiť sa môžu jednotlivci aj skupiny dizajnérov, ktoré vypracujú originálny projekt. Víťazné práce ocenia hlavnými cenami, okrem toho budú udelené špeciálne ceny a uznania.
Uzávierka: 19. 1. 2001.
Informácie: Dokumentačné oddelenie SCD, tel.: 07/52931523, alebo priamo na adrese: Mr. Wakimoto, Mr. Fukunishi, Public Relations Department, Japan Design Foundation, 3-1-800, Umeda 1-chome Kita-ku, Osaka, 530-0001, Japan tel.: +81/6/6346 2612, fax: +81/6/6346 2615, e-mail: jdf@silver.ocn.ne.jp.

VÝSTAVY

SLOVENSKÁ REPUBLIKA

Bratislava
Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie
do 15. 10.
SNG
www.sng.sk

FORMA 2000 – Fantázia a disciplína
12. 9. – 15. 10.
Dom kultúry, Nám. SNP 12

Priemyselný dizajn na Slovensku 1990 – 2000
12. 9. – 15. 10.
Dom kultúry, Nám. SNP 12

INTERMEDIA – SIGN Slovakia 2000
Veľtrh marketingovej komunikácie a reklamy
7. – 10. 11.
Výstavisko Incheba
www.incheba.sk

Košice
NÁBYTOK
21. – 24. 9.
Hala Cassosport
www.ferrost.sk

Nitra
AUTOSALÓN 2000
14. – 19. 9.
Výstavisko Agrokomplex
www.agrokomplex.sk

INTERIÉR 2000. STRECHY – PLÁŠTE – IZOLÁCIE
3. – 6. 10.
Výstavisko Agrokomplex
www.agrokomplex.sk

LIGHT TECH. Medzinárodná výstava svetelnej techniky
4. – 7. 10.
Výstavisko Agrokomplex
www.agrokomplex.sk

Ružomberok
Krásna kniha a ilustrácia II.
do 15. 10.
SNG - Galéria Ľudovíta Fullu

Trenčín
DOM A INTERIÉR. 1. ročník výstavy o kultúre bývania
28. – 30. 9.
Výstavisko TMM
os51@tmm.sk

Trnava
Trienále plagátu Trnava 2000
28. 9. – 30. 10.
Galéria Jána Koniarka
www.sdc.sk

Zvolen
Umenie a remeslo. Slovenské úžitkové umenie 2. polovice 20. storočia
do 31. 12.
SNG - Zvolenský zámok
www.sng.sk

BELGICKO

Kortrijk
INTERIEUR 2000
13. - 22. 10.
Stichting Interieur
www.interieur.be

ČESKÁ REPUBLIKA

Brno
Bienále grafického dizajnu Brno 2000
do 24. 9.
Moravská galerie
www.moravska-galerie.cz

Holandský dizajn (sprievodná výstava bienále)
do 24. 9.
Dům umění města Brna
www.dumb.cz

Praha
FOR ARCH. Medzinárodný stavebný veľtrh
26. – 30. 9.
Výstavisko Praha
www.vystaviste-praha.cz

MEDIA – POLYGRAF
7. veľtrh papierenského, polygrafického a obalového priemyslu
1. – 3. 11.
Výstavisko Praha
www.vystaviste-praha.cz

DÁNSKO

Kolding
3. dánske trienále keramiky
28. 8. – 31. 10.
Múzeum umenia Trapholt

FRANCÚZSKO

Paríž
Géniovia domácnosti
11. 10. 2000 – 15. 1. 2001
Centre Georges Pompidou
EMBALLAGE 2000
34. medzinárodný veľtrh obalovej techniky
20. – 24. 11.
Paris-Nord Villepinte
www.emballage2000.com

Saint-Etienne
Medzinárodné bienále dizajnu
7. – 15. 10.

KANADA

Toronto
Dizajn nie je limit
do 19. 11.
Cooper Hewitt National Design Museum
www.designexchange.org

MAĎARSKO

Budapešť
PRINTEXPO
9. medzinárodný veľtrh tlačiarenskej techniky
17. – 20. 10. 2000
Budapest Fair Center
www.printexpo.hu

NEMECKO

Berlín
Tanaka Ikko. Grafický dizajn z Japonska
27. 9. – 12. 11.
Museum für Gestaltung

Bonn
50 rokov talianskeho a nemeckého dizajnu
do 12. 11.
Kunst- und Ausstellungshalle
www.kah-bonn.de

Brémy
Sklárske umenie 20. storočia
do 5. 11.
Focke Museum

Düsseldorf
Ako sa vám páči. Postoje k súčasnému dizajnu šperku
18. 9. – 31. 10.
Kunstmuseum

Kompaktná forma. Sklo 30. a 40. rokov
19. 9. 2000 – 5. 3. 2001
Kunstmuseum

Frankfurt n. M.
Horúci drôt a dlhé vedenie. Kultúrne dejiny telefonovania
16. 11. 2000 – 25. 2. 2001
Museum für Kommunikation

Halle
Masahiro Mori – Súčasný japonský porcelán
do 8. 10.
Staatliche Galerie Moritzburg

Hannover
EXPO 2000. Medzinárodná galéria dizajnu
do 31. 10.
Výstavný areál
www.ifdesign.de

Kolín
ORGATEC 2000
19. – 24. 10.
Výstavisko
www.koelnmesse.de

Solingen
Secesia: príbory a kultúra stolovania
28. 11. 2000 – 13. 2. 2001
Deutsches Klingenmuseum

Weil am Rhein
Isamu Noguči: umelec a dizajnér
20. 10. 2000 – 15. 2. 2001
Vitra Design Museum

POĽSKO

Varšava
17. medzinárodné bienále plagátu
do 24. 9.
Múzeum plagátu

SLOVINSKO

Ľubľana
Bienále priemyselného dizajnu BIO 2000
5. 10. – 5. 11.

ŠPANIELSKO

Valencia
MEDZINÁRODNÝ VEĽTRH NÁBYTKU
27. 9. – 2. 10.
Feria Valencia

TALIANSKO

Verona
ABITARE IL TEMPO
12. – 17. 10.
Veronafiere
www.veronafiere.it

USA

Chicago
American Architecture Awards
do 31. 10.
The Chicago Athenaeum

Los Angeles
Dielo Ray a Charlesa Eamesovcov
do 15. 10.
L. A. County Museum

100 rokov architektúry
do 24. 9.
Museum of Contemporary Art

New York
100 majstrovských diel z Vitra Design Museum
2. 10. 2000 – 4. 3. 2001
Cooper-Hewitt National Museum of Design
www.si.edu

Phoenix
Móda 20. storočia
25. 9. 2000 – 13. 2. 2001
Phoenix Art Museum
www.phxart.org

San Francisco
Dizajn na nohách: obuv pre atlétov 1995 – 2000
do 17. 10.
SFMoMa
www.sfmoma.org

VEĽKÁ BRITÁNIA

Londýn
Design Now. Austria
14. 9. – 26. 10.
Designmuseum

INFORMÁCIA

Dopĺňame informáciu k článku Rekondičný bicykel v DE SIGN UM č. 2/2000: autormi dizajnu rekondičného bicykla sú Marek Škripeň a Vladimír Pakši.

3. európske regionálne stretnutie ICSID

Hlavné mesto ČR Praha bolo v júni 2000 dejiskom dvojdňového zasadania výkonného výboru ICSID, ktorému predchádzalo 3. európske regionálne stretnutie organizované Design centrom ČR pod záštitou Ministerstva priemyslu a obchodu ČR (17. júna). Medzi 50 odborníkmi z oblasti priemyselného dizajnu, zástupcami dizajnérskeho školstva a európskych centier dizajnu nechýbala ani trojčlenná slovenská delegácia.

Témou pražského stretnutia boli *Stratégie a vedomosti v dizajne – spolupráca východnej a západnej Európy*. Na stretnutí, ktoré viedol prezident ICSID Augusto Morello, predniesli svoje príspevky Peter Zec, riaditeľ Centra dizajnu v Essene (Integrácia dizajnu v strednej Európe), Vesna Popovic z Inštitútu dizajnu v Sydney (Požiadavky na výučbu dizajnérov pre novú spoločnosť 3. tisícročia), Leo Lübke, riaditeľ nemeckej nábytkárskej spoločnosti COR, Jiří Zavadil, marketingový manažér spoločnosti Techo ČR, a Peter Butenschon, riaditeľ Nórskeho centra dizajnu (Výmena skúseností a informácií v spolupráci dizajnérov z východnej a západnej Európy). V panelovej diskusii na tému Vzdelávanie, výskum a rozvoj dizajnu v Európe, ktorú viedol Mario Trimarchi z talianskej Domus Academy, vystúpila popri iných aj riaditeľka SCD Ľubica Fábri. Vo svojom príspevku predstavila vysokoškolské dizajnérske vzdelávanie v SR, vyzdvihla jeho vysokú úroveň i odozvu v reálnej praxi – úspechy mladej dizajnérskej generácie v súťaži Národná cena za dizajn '99. Uviedla, že v SR bude treba iniciovať výraznejšie zmeny v oblasti vzdelávania o dizajne v študijných odboroch obchod, manažment a marketing. Aj do vzdelávania dizajnérov by mala byť zakomponovaná koncepčnejšia výučba marketingu, stratégií predaja a distribúcie výrobkov na trh.

Peter Zec, Nemecko

Keď prichádzate do Prahy z východného Nemecka, je to prekrásna krajina a nevidíte tu žiadny priemysel. Položil som si otázku, z čoho tu ľudia žijú, ak nevidieť priemysel pozdĺž celej cesty od hranice až do hlavného mesta. Potom som si pomyslel, že to azda nie je také zlé. Veď čas industrializácie sa končí a prichádza čas informačných technológií. Informačné technológie znamenajú aj to, že máme reálnu šancu prežiť aj bez nášho prostredia. Z tohto hľadiska zrejme môžete s nadšením hľadieť do budúcnosti, pretože ešte máte nádhernú prírodu. Máte tiež príležitosť – spolu s inými európskymi krajinami – investovať do informačných technológií a spojiť váš priemysel s priemyslom vo svete.

Chcel by som však hovoriť o integrácii dizajnu v strednej Európe. V modernej trhovej ekonomike dizajn predstavuje ekonomický faktor so sociálno-kultúrnym významom. Preto nie je možné uvažovať o budúcom vývoji dizajnu izolovane od prevládajúcich ekonomických podmienok a ekonomického vývoja. Ale nebolo to vždy tak. Veľmi dobre si pamätám, že v Nemecku sme v 50. a 60. rokoch diskutovali o dizajne často ako o reálnej kultúrnej alebo sociálnej otázke. Ľudia z priemyslu však zriedkakedy vedeli pochopiť dizajnérov, lebo tí niekedy sledujú odlišné ciele ako manažéri a marketingoví pracovníci firmy. Veľmi dobre si pamätám, že mnohí dizajnéri v Nemecku hovorili: „Dobrý dizajn nemusí predávať. Musí len uspokojiť želanie ľudí."

No dnes žijeme v skutočnej ekonomickej spoločnosti a v nej je ekonomika ústredným bodom. Túto situáciu odzrkadľuje aj dizajn. Nedávno som čítal interview s Američanom Davidom Prosumerom, ktorý povedal: „Dobrý dizajn musí predávať." No podľa mňa to nie je pravda. Nepomôže, napríklad, keď nejaká krajina má kvalitný dizajn, ale ten nedokáže konkurovať v svetovom meradle, hoci uspokojuje vkus ľudí v tejto krajine. Myslím si, že z tohto hľadiska by sme v našich diskusiách o úlohe dizajnu v strednej Európe mali vychádzať najmä z ekonomickej situácie. Keď sa pozrieme na ekonomiku, vidíme, že súčasný vývoj je v podstate charakterizovaný dvoma fenoménmi: jedným je takzvaná globalizácia a druhým je takzvaný e-biznis (svet virtuálneho trhu). Globalizáciu a virtualizáciu obchodu a priemyslu však nesprevádzajú potrebné zmeny v manažmente vývoja a distribúcie produktov, ktoré by mali výrazný vplyv na dizajn. Tento proces prebiehal rôznou rýchlosťou v rôznych oblastiach sveta. Najväčšie pokroky pozorujeme napríklad v USA alebo v Japonsku, za ktorými s určitým časovým oneskorením nasledujú najvyspelejšie európske priemyselné krajiny, zatiaľ čo niektoré regióny juhovýchodnej Ázie, východnej a strednej Európy sú ešte v počiatočnej fáze tohto vývoja. Tieto regióny napredujú veľkou rýchlosťou a pravdepodobne o niekoľko rokov budú plne integrované do svetového vývoja.

Rozvoj regionálneho dizajnu, jeho koncepcie a stratégie, by sa mal orientovať podľa tejto celkovej ekonomickej situácie. Výsledkom dominancie globálnej ekonomiky v dizajne je to, že sociálne a kultúrne faktory čoraz viac strácajú na význame, ak sa sústredíme len na zručnosti obsiahnuté v našich priemyselných výrobkoch. Samozrejme, mnohé krajiny ešte stále vedia vyrábať priemyselné výrobky, ktoré veľmi súvisia s ich vlastnou históriou alebo s ich kultúrou, správaním a pod. Ak cestujeme do týchto krajín, tieto veci sa nám páčia a kupujeme ich ako suveníry. Asi všetci budú súhlasiť s tvrdením, že tieto veci nedokážu zlepšiť ekonomiku krajiny, a preto musíme rozmýšľať o dizajne inak. Priemyselný dizajn prišiel spolu s industrializáciou, dnes však vidíme, že éra industrializácie pomaly končí. To neznamená, že tieto veci nepotrebujeme. Všetky materiálne veci okolo nás budeme potrebovať aj v budúcnosti, no ich význam bude klesať. A význam iných produktov z iných materiálov by mal rásť.

Ak teda uvažujeme o produktoch budúcnosti, musíme viac-menej uvažovať o inteligentnejších produktoch, čo veľmi súvisí s novou ekonomickou situáciou. Predstavme si napríklad svet tzv. e-biznisu. Na internete nájdete mnoho firiem ponúkajúcich produkty, a tieto produkty už nie sú materiálne. V niektorých prípadoch si pamätáte, ako by sa tento produkt mohol používať, pretože ste ho používali v minulosti, no je tam aj množstvo produktov, ktoré sú pre vás celkom nové. A ako spoznáte kvalitu týchto produktov, ako zistíte, na čo sú určené? Môžete si, samozrejme, prečítať informácie, ktoré vám firmy ponúkajú, ale mali by ste si objednať tento produkt pomocou e-mailu alebo online. V tejto situácii dizajn dostáva celkom novú úlohu, pretože dizajnér musí premýšľať, ako vyriešiť prezentáciu tohto produktu, jeho prostredie a pochopenie tohto produktu.

Uvediem iný príklad inteligentného produktu. Voľakedy si nemecká domácnosť objednala televízny prijímač. Nainštaloval ho milý človek, ktorý prišiel zo servisnej firmy k vám domov, dal vám inštrukcie, ako máte prijímač používať a pod. Ale dnes takíto ľudia neexistujú. Idete do obchodného domu, kde je množstvo televíznych prijímačov za rôzne ceny. Potom sa pozriete do vrecka a poviete: „Vezmem si tento." Ak máte šťastie, bude tam milý človek, ktorý vám pomôže naložiť nový televízor do vášho auta. No keď s ním prídete domov, zostanete celkom sám. A čo sa stane? Ak sa pokúšate inštalovať televízny prijímač, niekedy je to skutočná katastrofa. DeMorage - jeden z najpokrokovejších dizajnérov na svete, aký je ideálom každej firmy - vyvinul inteligentný systém pre firmu Nokia. Kúpite si televízor a stačí, keď ho doma zapojíte do elektrickej zásuvky. Televízor sám zistí, kde sú všetky stanice, kde ste vy, a urobí všetko ostatné. Toto je ten nový druh myslenia v dizajne, ktorý je veľmi potrebný. V budúcnosti už nebude taký dôležitý vonkajší tvar vecí, ale to, aké informácie sú v nich integrované.

Z tohto hľadiska sa všetci musíme veľa učiť v novom svete informačnej a komunikačnej technológie. Avšak situácia nie je zlá, pretože aj iní sú na tej istej ceste, ďalší sa ešte stále učia, takže hoci sme v Európe trocha zaostali, pozerám sa s nadšením do budúcnosti a myslím si, že to dokážeme.

Prinášame výňatky z troch príspevkov prednesených na pražskom stretnutí ICSID. (Spracované podľa písomného prepisu poskytnutého Design centrom ČR.)

Peter Butenschon, Nórsko

Uvediem niekoľko poznámok z krajiny na okraji Európy, z Nórska, ktoré pre akýsi hlúpy dôvod nechce patriť do Európskej únie. Je to krajina, ktorá má veľa ropy, veľa drsnej prírody a pomerne slabé tradície dizajnu. Moja perspektíva pohľadu bude trocha iná ako u Petra Zeca, ktorého poznámky sú zo strednej Európy.

Po prvé, patríme ku globálnemu trhu a nemusíme objavovať už vynájdené veci. Peter Zec povedal, že v internete je k dispozícii 1,6 milióna objektov. Prečo by sme si teda mali vybrať niečo, čo nie je dosť dobré, i keď sa to vyrába v susednom meste? Po druhé, v súčasnosti vidíme ohromné zmeny na trhu, zmeny smerom k emocionálnej hodnote, individuálnemu dizajnu, k túžbe po identite, po osobnom imidži. Inými slovami, kvalita dizajnu je teraz kultúrnou a sociálnou otázkou práve tak, alebo ešte viac ako ekonomickou otázkou.

Vzhľadom na tieto rýchle zmeny robíme dizajn skôr pre to, čo chceme, ako pre to, čo potrebujeme.

Z Nórska sa mi zdá, že dizajn a dizajnéri vyhrali tento zápas. Keď sa robí reklama na nové BMW alebo Volkswagen v Nórsku, robí sa ako reklama osobného imidžu. Kupujete si kus identity, už si nekupujete auto. Nokia v Nórsku úspešne predáva svoje mobilné telefóny, no Ericsson čoraz menej. Každý vie, že je to kvôli identite dizajnu, ktorú ponúkajú zákazníkovi, a nie kvôli tomu, čo je vnútri telefónu. Tento priemysel už objavil, že dizajn robí rozdiel medzi výrobkami s rovnakými funkciami, teda bez šikovných dizajnérov to nepôjde. Po tretie, umožňuje to manipuláciu ľudí. Je naivné veriť, že 1,6 miliónov objektov v internete vám umožní osobný kritický výber. Tento výber je očividne zmanipulovaný alebo je ľahko manipulovateľný. Je to dvojsmerná cesta. Náš výber je skrátka veľmi ovplyvňovaný globálnou ekonomikou. Ako je to so situáciou na svetovom trhu, v ktorom rastie význam dizajnu, emócií a možnosti manipulácie trhu? Aká by mala byť úloha verejných financií, štátnych inštitúcií a profesijných organizácií v tomto kontexte? Domnievam sa, že existujú štyri významné oblasti, nad ktorými sa musíme zamyslieť, keď hovoríme o podpore dizajnu:

- Trh je schopný uverejňovať informácie o dizajne bez našej pomoci. Riadi trendy a výber spotrebiteľov. Operátori globálneho trhu sú silní a nepotrebujú pomoc od centier dizajnu alebo vládnych inštitúcií. Nepotrebujú ju, pretože sú úspešní. Síce už prišli na to, že bez dizajnu a dizajnérov zbankrotujú, no očividne nepotrebujú verejné financie.
- Druhá oblasť, ktorú považujem za významnú pre verejné financie a inštitúcie, je potreba nájsť prázdne miesta na trhu, o ktorých sa dnes hovorí ako o miestnych alebo regionálnych zvláštnostiach. Predstavujú takú kvalitu, v ktorej malé zvýšenie alebo zníženie ceny neovplyvní dopyt. Krajina ako Nórsko je neobývateľná bez dômyselného dizajnu, napr. bez veľmi dobrých domov a kvalitného oblečenia, čo súvisí s klimatickými podmienkami. Naše špeciálne podmienky by nám mali umožniť vytvoriť špeciálny segment svetového trhu, vzťahujúci sa na to, čo je extrémne, studené, svieže, mierumilovné, čisté, prírodné, čo je ekologicky zodpovedné.
- Treťou úlohou podpory dizajnu bude pochybovať o trhu a jeho racionalite, o braku, ktorý sa dostal na webové stránky. Treba ho naprávať a konkurovať mu. Treba zastaviť rozširovanie trhu a povedať ľuďom, že by mali porozmýšľať. Niekto musí byť schopný a ochotný navrhovať alternatívy. Na nórskom trhu si teraz môžeme kúpiť napríklad 50 000 rôznych typov stoličiek. Niektoré z nich možno boli vyrobené v Čechách. Niekto predsa musí položiť otázku, aký význam má vyrobiť ďalšiu stoličku, aby ich bolo 50 001. Domnievam sa, že jednou z úloh vzdelávania je klásť tieto otázky, formulovať alternatívy a primäť ľudí, aby trochu premýšľali.
- Štvrtá úloha je zabezpečovať udržiavanie verejných záujmov, pretože sú ešte stále súčasťou verejného života a trh sa o ne nestará. Existuje obrovský verejný sektor, ekologické otázky a nedá sa veriť, že veľké firmy sa postarajú o tieto problémy. Domnievam sa, že okrem podpory dizajnu, na ktorú sme zvyknutí – udeľovanie cien, organizovanie výstav, publikovanie katalógov, vydávanie časopisov –, existuje niečo navyše, čo sa musí urobiť. Pretože verejný sektor je veľký, pretože musíme vzdelávať spotrebiteľov, pretože musíme začať u detí.

Vesna Popovič, Austrália

Ak sa lepšie pozrieme na problémy vzdelávania, môžeme nájsť údaje o tom, aké sú nároky na vedomosti a ako sa tieto vedomosti dajú využiť. Ukázalo sa, že všetky naše vzdelávacie inštitúcie sa odlišujú vo filozofii, v programoch, v inštitúciách, ktoré organizujú kurzy, v trvaní programu, v udeľovaných tituloch a v akreditácii. Musíme to akceptovať. Je to veľmi dôležité, že máme rozdielny prístup k vzdelávaniu a rôzny kontext praxe. Aj napriek flexibilite a rozmanitosti budúceho vývoja priemyselného dizajnu musíme pozerať najmä na to, ako vyhovieť súčasným a novým trendom.

Jednou z najdôležitejších požadovaných schopností je inovácia a kreatívne dispozície dizajnérov. Je potrebné, aby sa aj naďalej dokázali prispôsobovať prichádzajúcim zmenám a rozširovali svoje vedomosti. Americká spoločnosť priemyselného dizajnu (IDSA) urobila prehľad najdôležitejších schopností priemyselných dizajnérov pre budúcnosť: prvou bolo inovatívne a kreatívne myslenie, na druhom mieste bola schopnosť modelovať a zručnosť v používaní súčasných technológií. Jednou z požadovaných vedomostí bolo tiež dôkladné poznanie teórie, histórie a chápanie kultúr. To je veľmi dobrý a mimoriadne pozitívny krok k nastoleniu rovnováhy teórie, technológie a poznania dizajnu, ktorý povedie k lepšej práci prostredníctvom humanizácie technológie.

Pokiaľ ide o globalizáciu vzdelávania, myslím si, že globalizácia v zmysle zavádzania podobného obsahu výučby nie je žiaduca. Musíme podporovať flexibilitu a rozmanitosť v záujme budúceho vývoja. Je tiež potrebné uspokojovať lokálne a globálne požiadavky, identifikovať kultúrne a ekonomické problémy v kontexte, v ktorom pracuje každá vzdelávacia inštitúcia. Robila som prieskum 75 inzerátov z 8 rôznych krajín. Všetky hľadali mladých dizajnérov či manažérov dizajnérskych ateliérov. Jedným z najvýznamnejších výsledkov tohto výskumu je, že vzdelanie sa už netýka len odbornosti, ale schopnosti reagovať. Musíme hľadať niečo viac, nielen robiť dizajn produktu, ale navrhovať prostredie založené na poznatkoch okolo produktu. Učitelia dizajnu by mali hľadať spôsob, ako navrhovať praktické používanie produktov a služieb alebo miešať produkty a služby.

Existujú aj ďalšie faktory, ktoré ovplyvňujú vzdelávanie. Mám na mysli kultúrne, sociálne alebo politické zmeny, diverzifikáciu podnikania, integráciu produktov, služieb a vedomostí, konkurenciu, zrelosť používateľov a zákazníkov. V súčasnosti už máme zrelých používateľov, ktorí vedia, čo chcú. Máme nové pokrokové technológie a materiály, uvedomujeme si potrebu chrániť životné prostredie. K nemu pristupuje veľmi svedomite najmä nová generácia dizajnérov, čo bude určovať smer vývoja produktov, ich počet a druh. Nové materiály nás dostanú do takého štádia, že budeme môcť redukovať počet produktov, pretože produkty sa budú môcť integrovať v materiáli. Kde a ako môžeme integrovať radikálne zmeny v dizajnérskom vzdelávaní do už existujúcich programov? Máme dobrú infraštruktúru, pretože 73 programov zo 164 sa vyučuje na univerzitách. Z toho asi 20 % je na magisterskej alebo doktorandskej úrovni. Veľmi málo programov je však venovaných ďalšiemu alebo dištančnému vzdelávaniu. Hlavným cieľom vzdelávania pre budúcnosť - so zmenami, ktoré by sme do neho mohli začleniť - je zabezpečiť, aby naši budúci absolventi získali zodpovednosť a schopnosť pokračovať v odbornom rozvoji. Nemali by len vedieť robiť svoju prácu, ale mali by mať také zručnosti a vedomosti, aby sa dokázali vysporiadať so zmenami a učiť sa počas celého života.

Ďalšia šanca inovácie je podľa môjho názoru v príprave výskumných programov, ktoré posilnia dizajnérske vzdelávanie. Ide o to, čo je doménou dizajnu. Zúčastnila som sa na konferencii Dizajn plus výskum v Miláne a bola som príjemne prekvapená, ako dobre určité inštitúcie v určitých častiach sveta rozvíjajú výskum. Ďalší aspekt, na ktorom by sme mali stavať - keď vezmeme do úvahy celoživotné vzdelávanie a potrebu dizajnérov získavať nové schopnosti - je potreba zaviesť zmeny v získavaní nových znalostí, v ďalšom vzdelávaní a dištančnom vzdelávaní.

Na záver by som chcela zdôrazniť, že všetci sme konfrontovaní s diverzifikáciou podnikania a musíme pracovať v komplexnom systéme a v rôznych kultúrach. Preto v záujme inovácie, zvýšenia kreativity, konkurencieschopnosti dizajnu na strategickej úrovni a používania dizajnu ako strategického nástroja musíme realizovať výskum, ktorý to bude podporovať. Nové výskumné programy sa budú môcť využiť aj vo vzdelávacích inštitúciách na úrovni vysokých škôl.

VIZO (Vlaams Instituut voor het Zelfstandig Ondernemen) je štátna organizácia dotovaná belgickým ministerstvom hospodárstva, ktorá predovšetkým subvencuje a kontroluje sieť nezávislých profesijných výcvikových centier a obchodného poradenstva. Podpora remesiel a dizajnu je jeho ďalším významným poslaním.

Johan Valcke

flámska podpora remesiel a dizajnu

Úlohou oddelenia remesla a dizajnu, ktoré vediem, je podporovať remeslá a dizajn vo Flámsku a z Flámska, čiže v nefrankofónnej oblasti Belgicka. To je, samozrejme, čisto administratívne delenie, ktoré vôbec neovplyvňuje hodnotu umeleckoremeselných a dizajnérskych diel z ostatnej časti krajiny.

Základná línia, ktorú sledujeme, je práca so súčasnými inovatívnymi remeslami a dizajnom. Reštaurovanie, historické remeslá, ľudové remeslá, kópie a koníčky nepatria do našej kompetencie. Takisto sa nezaoberáme čisto umeleckými prejavmi, ako je maľba, sochárstvo či fotografia, hoci aj v umeleckoremeselných dielach, do ktorých mnohí remeselníci vkladajú svoje osobné vyjadrenie, sa tieto prvky často vyskytujú a len ťažko sa dajú rozlíšiť. Väčšina remesiel, ktoré podporujeme, sa v podstate nelíši od súčasných remesiel podporených dizajnom v ostatnom priemyselne vyspelom svete. Netrváme na tom, že existuje niečo ako „flámske remeslá alebo dizajn", skôr sa zameriavame na remeslá a dizajn „vyrobené vo Flámsku" bez ohľadu na to, kto tieto diela vytvoril, pokiaľ pracuje a žije v našom regióne.

Snažíme sa podporovať profesionálnych dizajnérov, preto dvakrát ročne organizujeme vyhľadávanie talentov, ktoré vyberá nezávislá porota. Každý výber je ťažký a ani náš nie je iný, ale som presvedčený, že vďaka kontinuite, flexibilite a kompetentnosti členov poroty je názor poroty akceptovaný na 99 % a pokladá sa za značku kvality. Porota je zložená z dvoch všeobecnejšie orientovaných odborníkov z oblasti kultúry (riaditelia múzeí, galérií, zberatelia, žurnalisti atď.), dvoch špecialistov-dizajnérov z každej disciplíny a dvoch pracovníkov VIZO. Ďalší prítomní odborníci môžu mať pripomienky k predloženým dokumentáciám. Porota sa vždy skladá z ľudí rôznych vekových kategórií a zástupcov oboch pohlaví. Odmietnutí kandidáti majú možnosť predložiť novú dokumentáciu bez akéhokoľvek časového limitu. Každá predložená dokumentácia musí obsahovať desať vizualizácií hotových produktov (okrem nábytku a priemyselného dizajnu, kde požadujeme päť produktov a päť projektov), profesionálny životopis, motivačný list a súpis článkov z tlače, v ktorých sa píše o autorovi a jeho diele. Každý rok dostávame okolo 100 až 150 takýchto portfólií, z ktorých akceptujeme 15 až 30 %.

Dizajnérom, ktorých sa rozhodneme podporovať, poskytneme priestor v našom časopise Kwintessens, ďalej môžu požiadať o granty, subvencujeme ich účasť na výstavách a veľtrhoch a ich diela sú vystavené v Galérii VIZO na stálej výstave Nová žatva.

Oddelenie remesiel a dizajnu VIZO otvorilo v marci 1999 vlastnú galériu s pragmatickým názvom Galéria VIZO, hoci boli navrhované aj poetickejšie názvy. Riadi ju Inge Vranken, konzultantka pre umenie a dizajn. Galéria organizuje dlhodobé aj krátkodobé podujatia. Medzi stále podujatia patrí výstava Nová žatva, rovnako ako Ocenenia van de Velde a výstava Scription. Každý rok sa tu koná najmenej jedna medzinárodná a jedna tematická výstava.

Nová žatva predstavuje práce „čerstvo objavených" dizajnérov. Disciplíny nie sú vymedzené, takže tam nájdete remeslá, grafiku aj priemyselný dizajn.

Na výstave *Ocenenia van de Velde* prezentujeme ceny za celoživotné dielo, mladý talent, dizajnérsku firmu a najlepší produkt, ktoré každoročne udeľuje VIZO. Tieto ocenenia sú silným impulzom pre rozvoj dizajnu vôbec a dizajnérov zvlášť. Laureáti dostanú 100 000 belgických frankov, trofej a diplom. Posledné dve veci sú, samozrejme, dielom dizajnérov. Trofej – kompozíciu šiestich strieborných pohárov – vytvoril Nedd El Asmar a diplom grafický dizajnér Brody Neuenschwander. Výstavu *Scription* vždy dopĺňa kniha mladého absolventa vedy o umení na jednej z našich univerzít, ktorý napísal magisterskú prácu o niektorom flámskom dizajnérovi. Tieto knihy popularizujúce diela jednotlivých autorov vydáva VIZO v spolupráci s profesionálnym redaktorom v holandskom jazyku.

Galéria VIZO organizuje aj recipročné medzinárodné výstavy, o ktoré môže požiadať každá inštitúcia na svete s tou podmienkou, že akceptuje výmennú výstavu dizajnu z Flámska na rovnocennom mieste v ich krajine, pričom obchodné podmienky sú veľmi prijateľné. V tomto roku sme usporiadali výstavu Betonac Prize, na ktorej predstavujeme výsledky medzinárodnej súťaže z oblasti textilného umenia. V budúcom roku počítame s dvoma projektmi, jedným zo Švajčiarska a druhým zo Španielska, na rok 2002 je už naplánovaná výstava v spolupráci s Japonskou asociáciou dizajnu a remesiel (JDCA), kde predstavíme súčasné japonské remeslá.

Na krátkodobých výstavách sprístupňujeme zasa zaujímavé artefakty zo súčasného flámskeho umeleckého remesla.

Galéria mala v prvom roku okolo 7 000 individuálnych návštevníkov zaujímajúcich sa o dizajn. Je vynikajúco situovaná v srdci Bruselu neďaleko Katedrály sv. Michala a sv. Gudula. Belgická tlač doposiaľ reagovala na činnosť našej galérie veľmi pozitívne.

Orso. Dizajn: **Marc De Jonghe.**

Porcelánová súprava Sedem kobaltovomodrých tanierov. Dizajn: **Piet Stockmans.**

Interiér Galérie VIZO.

Foto: archív VIZO, Brusel

Johan Valcke je vedúcim oddelenia remesiel a dizajnu Flámskeho inštitútu pre samostatné podnikanie (VIZO) v Bruseli. VIZO má aj svoju internetovú stránku pre malé a stredné podniky, kde sa nachádzajú všetky informácie o zakladaní podniku, administratíve podniku atď. Ak sa chcete dozvedieť viac, môžete navštíviť webovú stránku www.vizo.be s holandským textom. Ak si chcete pozrieť tému „remeslo a dizajn", kliknite na „Vormgeving" alebo spojenie „Triënnale".

A POLL, part III. On Interdependency of Things

By Editorial staff, page 4

A poll during the whole year 2000 will gather opinions of designers, businessmen, theoreticians, journalists and teachers on changes in design development. We have approached a large number of professionals from areas, in which design plays an important role. Nevertheless, we are interested in reactions of the broader professional public – readers of our journal. Please write to us and share your experience and opinions with us!

Our e-mail address: **sdc@sdc.sk.**

The poll includes the following questions:

1. What from the domestic design scene aroused your interest over the last 10 years?
2. Do you think that design needs any support? If yes, what type?
3. What do you regard as essential and timeless in 20th century design?

Dr. Henrieta H. Moravčíková, theorist of architecture, editor-in-chief of the Arch magazine

1. It is gratifying to see that discussions about design have intensified even more, that several new institutions and activities have been established and started activities reflecting the situation on the Slovak designer scene. Let's mention at least the Slovak Design Centre, the Department of Design at the Faculty of Architecture STU, the Faculty of Applied Arts at the Technological University in Košice, and several smaller galleries like, for instance, the K.F.A. Gallery in Bratislava. I am pleased by the existence of your magazine, promptly responding to topical trends and reflecting the history of design.
2. Design needs first of all talented authors, profound critical reflection and a rich society able to appreciate good design.
3. The most important phenomenon of the 20th century in relation to design as well as to fine arts and architecture was without any doubt the Modern movement.

Associate Prof. Ferdinand Chrenka, designer and head of the Department of Design at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava

1. Ten years ago, after the disintegration of the Czechoslovak Institute of Industrial Design, however, they were not so natural. There was nothing to keep the designer community together. Through such useful projects as the Small and Special, The Best Bowl in Slovakia, Something Small in the Pocket, etc., along with creating opportunities for professional communication in the DE SIGN UM magazine, the Slovak Design Centre has become an important platform of Slovak design. I personally have great respect for the work done by the first SDC director Zdenka Burianová, who has laid high quality foundations for the design centre. The DE SIGN UM magazine, providing space for opinions, information and confrontation of worldwide and domestic design, has helped many authors, schools and agencies to find themselves.
2. As a man striving for independence and considering design to be a sort of intellectual freedom, I would say "no". Indeed, many designers have to rely only on themselves and get no support from the government or anybody else. However, it is a great mistake because the care for design development is not only a matter of their personal interest, but it should be one of major priorities of the society. It does not concern only the classic need of design for large-scale production as a condition of economic prosperity, but design has its place in all fields of human activities.
3. The legacy of the 20th century design represents a considerable fortune. The historic "ripening" of views of design perceived as a complex quality to be essential and timeless. From the intimacy and peculiarity of crafts, through manufactures and globalisation by supranational industrial companies, from aesthetic and technological relations to ecological and social responsibility of design.

Dr. Agnes Schrammová, curator of the applied art collection at the Slovak National Gallery in Bratislava

1. Graduates from the shaping studio lead by Assoc. Prof. Václav Kaufman at the Academy of Fine Arts in Bratislava had great problems with employment in practice as early as in the late 1970s, therefore, they nearly completely dispersed in the sphere of independent fine arts. I cannot imagine what career opportunities the present young designers have in this "organised chaos", lacking conception and amateurism on the part of top-managers in factories.
2. Economic, legislative, social, organisational... Only one example: in Japan the Emperor himself presents the Prize for the Best Design.
3. The chair No. 14 by Michael Thonet from 1859, and the cutlery set, model 58 by the Slovak designer Ján Čalovka, manufactured in 1958. Both products are still manufactured and their total number has reached tens of million pieces.

Ing. Ladislav Klíma, curator of the collection of industrial design at the Slovak Technical Museum in Košice

1. Inflexible corporate strategy and lacking ability of many companies to sell their products on markets in the early 1990s, the liquidation of the research and development basis resulted in the situation when industry ceased to be an integral part of marketing policy. Therefore, many designers have been forced to look for jobs in other spheres.
2. Due to the economic and social situation in Slovakia, the governmental program of design promotion should be focused on small and medium enterprises. Design might help to invent new products and services. It could also contribute to the increase of the competitiveness of Slovak products on foreign markets.
3. An outstanding personality in the history of design was Peter Behrens, who was among the first designers showing the courage to humanise machines. It is necessary to mention also Bauhaus and its personalities, as well as the co-creators of modernism. In the after-war period it was the sober Scandinavian design, having respect for natural materials and traditions of handicrafts.

Associate Prof. Ivan Petelen, PhD., FA STU in Bratislava, head of the Department of Interior Design, Exhibition Design and Scenography

1. Several new pre-graduate education activities have been established - at the Woodworking Faculty of the Technical University in Zvolen, at the Faculty of Architecture of the Slovak Technical University in Bratislava, at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, and recently the Faculty of Applied Arts in Košice. Similarly, several (but still not enough) new furniture manufacturing companies have been established. A very important governmental institution, the Slovak Design Centre, has been publishing a professional magazine DE SIGN UM for the last 7 years.
2. Until the economic policy of the Government understands the complexity of design promotion as a gear of economic development, we shall only chase missed opportunities. If the 600 graduates from Slovak design schools don't find good jobs in our country, they will leave to work abroad. It will be an irreplaceable loss.
3. Design in the 20th century has fundamentally influenced the lives and culture of mankind in all spheres. It became not only a means of propagation of wealth, but also particularly one to achieve high quality material culture of our environment. It is the greatest mass product of art, available to the general public.

Three Dots

An interview about the pilot issue of the new graphic magazine (...) with one of the editors Peter Biľak.

By Adriena Pekárová, page 7

Why another magazine about graphic design?
All founders of the magazine have had previous experience with magazines. Therefore, it is logical that we had certain ideas how a magazine should look. It was instructive for us. Traditionally, there are "academic" magazines, seriously devoted to the content and achieving a high level of academic debates. Then there are "portfolio" magazines, full of colourful pictures, printed on high-quality art paper, however, reducing the work of a graphic designer to one picture and providing no space for a more serious discussion. Unlike these, academic magazines are submerged in elitist debates and don't care so much for graphic design of the magazine itself. (...) is providing a chance for us to balance those two extremes and to experiment equally with text and design. We are not aimed at promotion of already promoted things, we represent no designer portfolio, we just want to discuss design in a broader context. We try to show that design depends on its environment - it cannot be presented in isolation. At the same time, we are interested in taking a more critical attitude toward design. It means that rather than celebrate the existing things we are interested in a kind of investigative journalism of visual culture and graphic design.
What is the actual name of your magazine?
We call it simply "The Magazine". Of course, its title is (...), which is a typographic sign of continuity and opened opportunities. As we have international ambitions (each author comes from another country), we don't want to have a title with a clear meaning in one language only. Therefore, the magazine has no fixed name, but (...) can be read as "trojbodka", "three dots", "trois points", etc..
Who will correspond to the magazine?
As any magazine, also (...) is a forum of cooperation. Besides the editorial board (Stuart Bailey, Jürgen Albrecht, and myself) there is a small group of like-minded people participating in the project, and we also invite people whose work we respect to cooperate. Major part of the first issue was prepared by only 3–4 people, but the second one is being prepared in collaboration with dozens of people, e.g. Robin Kinross, Tom Unverzagt, Rick Poynor, Paul Elliman, Erik van Blokland, and many others. We are open to further cooperation and we don't want to be a closed group anyway. The quality of contributions is the only criterion.
What is the most interesting thing in the first issue?
The first issue is a result of our one and half year's efforts to map the situation in design magazines. As we tried to answer the question "why another magazine", the pilot issue has become a kind of meta-magazine - a magazine about magazines - that in every issue we shall write about magazines, or that some issues will be devoted to one topic only. The pilot issue tried to define the position of (...), but already the second issue (which should appear before Christmas) will be devoted to topics, which are of interest to us.
More information on: **www.dot-dot-dot.com**

Circles on Water

By Agáta Žáčková, page 18

In the first half of August at the House of Arts in Bratislava an exhibition took place under the title Circles on Water, organised by ÚĽUV (Centre for Folk Art Production) in co-operation with the European Federation of Folklore Art within the Raphael program. The exhibited works came from a competition initiated by the exhibition organisers, where the jury not only selected and in two rounds awarded the best works, but also set criteria of selection for exhibits in the above mentioned exhibition. The competition invited works in four categories (wood, textile, metal, and open category), applied according to an agreement with another 11 European countries where similar competitions take place. The whole project will culminate in a joint travelling exhibition, showing awarded works from all participating countries.
An unusually great number of authors (over 100) entered the exhibition. Besides crafts-people working for ÚĽUV there were also entries by students

of the textile design school in Žilina, teachers from several schools of art, architects, designers, and artists devoted to various disciplines of artistic handicrafts. The greatest in number was the group of students from the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, who under the leadership of their teachers J. Bajus and F. Chrenka, are devoted to design of household objects inspired by domestic traditions.
ÚĽUV has been co-operating with external designers and with students from the Due to the wide range of entries in the competition it was necessary to divide them into two major and considerably different groups. The first one included works on traditional basis, not exceeding the framework of already seen and reliable designs corresponding with ÚĽUV's current conception and development targets. Most of those objects have not been selected for the exhibition. The second group included works showing some shift from traditional concepts, designed to meet contemporary aesthetic, functional, and craftsmanship criteria. Transformation of folklore or traditional art in those works hasn't been done through direct transcription of certain inspiration elements, but rather through extraction of the very basis of folklore and national art and its further development toward contemporary shapes, structures, and colours.
Particularly interesting in this context are the works by T. Kubisová (TableMats - Sacks), A. Pallová (Woven TableMats - Napkins), and Z. Tamášová (Woven Blanket) in the Textile category. All these works presented a large scale of structural, surface, and plastic weave with the aim to extend the means of expression and content in textile design. The works were characterised by a sense of contrast, putting stress on detail. Thanks to such non-traditional creative approach the works acquired not only a new dimension, but also new visual and aesthetic qualities and options of application in space. Harmony between the basic aesthetic and functional features of an object and its use was also characteristic for other works in this category, particularly for the Caps for Girls by E. Šišková; the T-shirts and Pillows by P. Poórová, the Embroidered Pillow by R. Szakállová (application, screen printing, Šoporna embroidery).
On a dress made of white transparent fabric, the designer B. Cvengrošová has managed through geometric machine embroidery, inspired by folklore embroidery (the Trnava region), to stress the relation of clothes to human body. The coloured tablecloth and table mats with drawn threads by K. Holtánová have manifested an obvious shift in this sense, not only through creative design, but also through the use of new material and technology (plastic, film printing).
The Wood category captivated attention particularly with Cruet Containers by F. Uhrín, with shapes designed as a synthetic conception of objects and nature in broader relations. Natural features, rich patterns and M. Mládenek's use of colours of wood represent an effective decoration of simple Frames. This author purposefully utilises and re-invents traditional technologies of coopers, carpenters, and trough-makers. Considerable attention had been attracted by his bowls with flame decorated surface, which through their internal structure and surface finish, properly communicated with space. Moving and Sounding Toys by D. Benický or Puzzles by T. Uhrín have been designed to develop rational as well as emotional capacity and aesthetic feeling in children. These objects are characteristic in their simplicity and purity, often perceived as attributes of the most valuable traditions of folklore toys.
A positive shift in the Metal category was represented by the Wire Lighting Fixtures by Š. Mišurda, shaped as geometric structures. His efforts to use this technology in lighting fixture design are welcomed. Besides appropriate functionality they have captivated the viewers' attention with their shapes.
J. Menkynová in her Dining Set has successfully managed to transform technological and artistic principles of traditional pottery into contemporary utility.
Finally, having an indisputable place in setting values and aesthetic principles for the world of objects and our closest environment has been the major characteristic of all her activities in ÚĽUV. Wire Knitted Bowl and Tray by A. Lachová have been designed on a different basis from a fine wire. Variability of shape and function of such objects can give us always-new visual and emotional experiences.
Works made of various materials or their combination (wood, stone, fabric, metal, clay, glass, plastic, etc.) were entered in the Open category. They reflected the authors' efforts to search for original shapes and functions, however, they made a rather embarrassing impression. It was not only due to an unclear definition of this category by the organisers, but also to the fact that the participating authors only partially succeeded in achieving the required level of invention, quality and sense of the new and original. In spite of that we must mention the Musical Instrument Ninera by T. Benický, who has transformed this ancient musical instrument into one of an acceptable aesthetic shape and material. We can say the same about M. Hartiník's Variable Shelf Wall Unit or the set of Oil Lamps.

Modern Movement in Slovakia, Part III: Fulla - Galanda - Rossmannn

By Dagmar Poláčková, page 30

Since the middle 1920s the centre of functionalism had been the German Bauhaus with its international basis of authors. A reflection of these principles of design resonated also with the artistic work and lectures by teachers at the School of Artistic Handicrafts in Bratislava, particularly those by Z. Rossmannn who was an outstanding teacher of graphic design and a Bauhaus representative. Ľ. Fulla and M. Galanda were also familiar with the dominant tendencies in European design. This has been manifested in their book and magazine covers, posters, graphic design of catalogues and brochures.
Fulla, as a graduate of the book design specialisation, trained by Prof. Brunner and F. Kysela, had been a professional designer in the contemporary sense of the word. However, his work in this field is a versatile and multilevel one. He had often used contradictory principles in parallel. Now the most interesting direction in Fulla's work seems to be his own variant of constructivism. At the turn of the 1920s and 1930s he made several interesting designs, namely the For Freedom of the Fatherland book cover by V. Kopečný (1928), A Hot Morning by M. Hviezdin (1931), and Removal by J. R. Poničan (1929). Fulla had indicated this orientation even earlier, in his title page design for the DAV magazine (winter 1924). Elements of constructivist composition dominated Fulla's title page designs in the "Slovenská grafia" magazine, for which he had worked as a graphic designer. It concerns, for instance, the composite typography in No 3-4, issued in 1929. In the same year he published a series of covers incorporating similar typographies. He placed in this magazine even independent typographic pictures, which he called illustrations (see the typographic illustration in No 5 of the same year) and which he used also in his stage scenery design to the play "The Fear" by A. Afinogenov at the Slovak National Theatre in Bratislava in 1933. However, Fulla was not influenced by constructivism for a long time. In parallel with his constructivist designs he also made functionalist graphic designs for the same magazine (Slovenská grafia, 1929), where Fulla used to obey elementary principles of typographic design with clear, composition related arrangement of text columns, with accented title fonts, often including geometric elements of different colours, usually red and yellow, but sometimes also green or blue. Such designs have already been included in the DAV magazine (1926), the LUK magazine (1931), and in Private Letters by Fulla and Galanda (1930).
A typical representative of functionalism, particularly of functionalism formulated in the Tschichold's New Typography, was Zdeněk Rossmann. His work had been created from two distinct positions, both of them following from functionalism. The first one is a kind of typographic minimalism, where the same role is played by the quality of material (type and texture), fonts, colour accent, and position on the clean sheet. In such an orthodox way he designed the covers to the monograph about the architect B. Fuchs (1930), the cover to the UBS publication (1932), the invitation to the graduation ceremony for M. Hodža (1937), Šalda's The Temptation of Pascal, 1934. However, the Tschichold's functionalism stood strongly for so called typo-photos (composite photographs) as an organic part of modern design expression means. Rossmann was really a typical representative of the synthesis of typography and photography in graphic design in Slovakia. He used this method to prepare the poster and the cover to the catalogue of the exhibition Civilised Woman, 1929, the brochure about the School of Artistic Handicrafts (1934), the cover to the book Photograms and Photographs by Funke (1934), the New Bratislava magazine (1931 - 32), and the "Slovensko" (Slovakia) publication (1936).
The variability of styles in the inter-war period includes even the art represented by Mikuláš Galanda. Galanda had been devoted to graphic design and integration of type fonts into pictures since 1919. We have preserved his original graphic designs made for his own "Hármán" magazine in the style of art-deco symbolism, where drawing has the function of illustration. Some echoes of those early experiments can be found in his covers to the "Mladé Slovensko" (Young Slovakia) magazine (1924). Galanda had been particularly interested in illustrations, always perceived in relation to the text in a very democratic way, but in relation to the book or book design conception as a whole in a strictly integral way. Such a conception of his creation placed Galanda rather close to functionalism as formulated by P. Renner. Renner was the only Bauhaus functionalist who acknowledged an autonomous position of classic illustrations in book culture. Together with Z. Rossmann they implemented this theoretical position in practice through their co-operation on the book Woman with a Shirt, 1938. Galanda was a similar unique phenomenon, belonging to no actual style, like J. Čapek in the context of Czech culture. Galanda was a master of drawing and monochrome colours, as manifested also in the set of covers to several volumes of the book Worlds by Martin Rázus (1931), completing the author's artistic profile in his role of graphic designer.

Topic: Design and Craft

Meeting in Editorial office, pg. 41

When looking for relations between design and crafts we finally come to industrial production, which has roots in handicrafts (glass-making, weaving techniques, textile manufacturing, etc.), even when this fact is still more and more suppressed. Some of the above features of the contemporary reality have been mentioned by the interview participants in the DE SIGN UM editor's office: ***Martin Mešša,*** *former Director of the Ethnographic Museum in Martin;* ***Marián Huba,*** *lecturer at the School of Applied Arts of J. Vydra in Bratislava, Department of Design and Wood Shaping;* ***Jozef Bajus,*** *Head of the Studio of Textile Design at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava;* ***Ferdinand Chrenka,*** *Head of the Department of Industrial Design at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava; and* ***Tibor Uhrín,*** *lecturer at the School of Applied Arts in Kremnica.*

What is the tradition of crafts in our country like? Isn't this term limited only to folklore handicrafts?
Martin Mešša: It is necessary to speak about the current position of crafts, achieved in the last years. The fact that a greater part of handicraft production was destroyed and training of apprentices was

stopped shows its impact now, fifty years later. Some crafts have to be revived and technologies reinvented, but they are not exactly the same as before. Natural continuity of small carpenter's workshops has been lost as well as carpentry, the skill of work with wood rather than with hardboard, the ability to appreciate wood quality, the sense of material and its natural character. Large scale production has offered low prices and great range of products. Functionality of folklore products, even of the decorated ones, has always been dominant. Recently, however, we have seen products with decoration dominating over their simple basic functionality.

Jozef Bajus: As an example I can introduce blueprint. In the whole territory of Slovakia there used to be numerous manufactures and small workshops which do not exist anymore. On the other hand, there is still a considerable demand for blueprint here and even abroad, but it cannot be satisfied. I think that many mistakes were made in the past, which have hindered the development. No proper conditions have been created for further operation of some workshops. I remember the blueprint shop at Vrbové, where I used to make my works as a student. This workshop was closed due to privatization after 1989. There was a collection of several thousand blueprint forms which have disappeared.

Tibor Uhrín: It doesn't seem to me that crafts are declining. There are many schools and craftsmen. We are doing a lot for them, but production is too geared to the taste of the people. There are many companies working on architecture projects -for instance, the blacksmithing workshops in our town of Kremnica. Building exteriors and interiors are being changed, and there is some space for handicrafts, because they need atypical elements. We have a good basis of schools, educating a lot of students. Moreover, there are good prospects of undertaking in this field, you don't need to make any great investment to start with a craft. Only, it cannot be immediately manifested in small products. Finally, the situation is also influenced by customers with low demand for handicraft products.

Perhaps the root of the matter is in the fact that people don't know the worth of their own tradition, of all those things included in crafts.

Marko Huba: Bratislava lacks a museum of handicrafts, of household or folklore art. There are several under-graduate schools devoted to crafts and design, but their students have no opportunity to see authentic artistic craftsmen products. I have often seen old craftsmen products in lofts of apartment houses or in crumbling provincial settlements. I have seen them actually "*in situ*", I could touch them, smell them... I believe that we must maintain the values of the past, give them a contemporary form or function. However, it is difficult to win the students for such an approach, if you have no opportunity to show them high-quality collections as a persuasive starting point.

Jozef Bajus: In Bratislava, museum collections are partially substituted by the Centre for Folk Art Production (ÚĽUV), which has its own fund. There is the whole scale of various handicraft technologies from various regions. So the students have a chance to see craftsmen products or traditional design. It is also possible to visit depositories at the Historical Museum of the Slovak National Museum.

Martin Mešša: The ÚĽUV had done plenty of experiments. Many products designed in the 1960s are still readily marketable. They originated from folklore technologies, for instance, the lamp-shades using the manufacturing procedure of folklore "doves". That production should go not only along classical lines, but also move toward current needs.

Ferdinand Chrenka: I reject the limited understanding of tradition and craft only as a special individual capability of folklore craftsmen to sensitively work with natural materials, together with regional cultural characteristics. There are numerous negative examples of deformation of historical legacy. Craftsmanship has always gone hand in hand with technical inventiveness, responding to practical issues of life. Folklore craft is one of the conditions for a development of high quality design, along with regional traditions, outstanding author's personalities, technological and technical miracles. Therefore, we can speak about inspiration from our history in a complex way as about a strong genetic bond, without any unnecessary categorisation.

Can we say that there are any signs of revived interest in crafts and their utilization in production, business or otherwise?

Ferdinand Chrenka: We have reached a dead-lock, for several reasons. We have no place to market our products in an intelligent, professional and interesting way. Seven years ago I supported the idea in ÚĽUV to establish a design studio with a selling gallery for things with a certain culture, inspired by classical folklore crafts. I am glad that this idea is now being implemented in Bratislava. The ÚĽUV has accepted this vision, but it needs a lot of care and a good management. Why not to sell even original works there, such as jewels, if they could find customers. There will be a catalogue to choose from, giving an opportunity for repeated production. It is a chance for authors in this field, and it could be very interesting.

Jozef Bajus: The Circles on Water competition has shown the existing potential of young authors, shifting the borders of design and making timeless products. Designs, awarded a prize in the competition, should be manufactured at least in small series. A positive step forward is the prepared ÚĽUV fashion show of the new fall - winter collection. Next generation is interested in collaboration with the ÚĽUV, which will surely be fruitful in the future.

Young people, who are already moving in the market environment and have to cope with the commercial side of their creativity, are a certain chance.

Tibor Uhrín: Craftsmen will be able to cope with new conditions as soon as there is an appropriate demand. But there is no marketing. It is not true that we have no small workshops.

Marko Huba: Ideally one person should make everything, starting from design through manufacturing up to sales, as it used to be in the past. The manufacturer had to go through the whole cycle, from making design to getting the satisfaction from a successfully sold product. The customer, on the other hand, could see how the product was manufactured, and bought it directly from the craftsman. Nowadays, one of the reasons why people have no respect for values - they consume, waste, and throw them away - may be the fact that they do not know what from and how they were created. They are not able to distinguish a hand-made product of wood from a moulded plastic product. All designers cannot be successful in the market. We must hope, however, that a generation of skilled and smart managers is growing up, who will be able to establish relations between designers and the market as well as a feed-back from the market to designers.

Let's go back to the issue of handicraft traditions providing for added value in a modern form. How can it be manifested?

Ferdinand Chrenka: In several discussions I was confronted with the problem of what can be considered a move within a craft and when do we cross its limits. I defend rather a broader scope of tradition perception. I don't mind if a craft is moved, even so far that it makes use of laser, water beam or any other new technology. More important is the poetic aspect, which remains in the product. The spectrum of possible products is much wider. The past is like open arms, it only matters how I work with it, but there is no rule of how to work with it - and that concerns materials as well as ideas.

Jozef Bajus: My experience with training workshops at our school and abroad persuaded me that it is the best way to show principles of a craft or technology. Training workshops provide valuable inspiration for students, and then it is up to them in which direction they move. Also the moment, when we gain respect for crafts and tradition, is there somewhere. Learning or understanding a technology is the starting point toward a move in thinking when we create a product or an artefact.

Marko Huba: When I compare the material culture, the look of countryside and life styles of the past ... with the present ones, I see in the past things of more taste, more sense of measure, more creativity, variability, but also humility and modesty or self-sustainable life. A look back at the values of our past is a major topic today not only in crafts and design.

Survey after Survey

By Ľubica Hustá, page 48

I visited the Studio of Free Textile Art at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava at the time when semester works and diploma works had been evaluated and defended, that means at the most hectic and busiest time for students and teachers alike. In that stressed and labour loaded atmosphere I timidly addressed the head of the Studio of Free Textile Art, **Assoc. Prof. Eva Cisárová-Mináriková** and asked her for an interview.

Radical reorganization of education at the Academy of Fine Arts and Design after 1989 has considerably changed the character of design education - both in quality and quantity. How has the conception of education in your studio changed during the last decade?

Since I began to work as a lecturer at the Studio of Free Textile Art (1990), I have tried to open the borders between free art and applied art disciplines. Textile as a matter of specific material requires a special approach, which is impossible without understanding its unique character and historical development from the view-point of material and technique alike. Therefore, we try to do research of art in the heterogeneous spectrum of textile subjects and techniques, starting from simple studies to more complex ones, from miniature objects, textile jewels to monumental and spatial works. A part of the preparation of students is to manage the technique of textile weaves and to acquire knowledge of some old techniques, along with unusual materials and non-textile weaves. Then the studies of historical textiles eventuate in making a copy of a textile fragment, followed by its transformation to free art. Recently, we have included in our curriculum textile restoration, the knowledge and laboratory research of which has been transformed into a language of fine art. At present time, for instance, we already participate in the restoration of textiles at the Jewish Museum, at the Bratislava Castle, and at the Betliar Mansion.

What do you stress in the education of students at your studio?

One of major resources of knowledge about the phenomenon of textile are traditional textile techniques. Therefore, students at our studio have to manage as many historical techniques as possible. We try to make them equally acquainted with noble secular, sacral as well as folklore embroideries, and at the same time we try to learn and revitalise other old folklore textile techniques. After having managed such techniques, the students in the framework of their semester works creatively develop their knowledge and skills, using them in new contexts of "free" art.

Surely a lot of patience is needed to manage historical techniques. How do the students approach them?

Though such techniques are often labour and time consuming, requiring a lot of patience, I have a good feeling when students gradually discover that it is important for their personal growth. If they are forced to consider which of the studied techniques has addressed them, they develop a closer and more

intimate relation with the material, which is reflected also in more self-confident advances toward free art.

Re-discovering of Wire

By Katarína Hallonová, page 50

A fancy idea of using wire as an atypical material to make household objects has given rise to a handicraft very characteristic in the Slovak material culture. Wire-weaving reached its top at the turn of the 19th and the 20th century, but under the pressure of more competitive cheap industrial fabrication it practically disappeared after World War II. However, the 1990s have seen a comeback of wire products in household art. Wire objects, which used to be so popular, have lost their utility function now, therefore, this handicraft, preserving the original technology, material and character of hand-made products, is looking for new opportunities in various fields of household art. Following the tradition of woven pottery the excellent ability of wire to be combined with other materials has been used to increase its use in various products. New types of wire have been found - apiarian, galvanized, stainless steel and silver wire. There have been new developments in technology, particularly due to the use of textile technologies in wire working. The range of traditional articles directly follows the original wire-weavers' production. There is an expressive styling of shape and decor, and even non-traditional elements have used, which are characteristic for particular authors. Besides independent craftsmen (Štefan and Ľubomír Smržík, Ladislav Fapšo, Ladislav Kunetka) devoted to classical wire-weaving, wire objects have been manufactured also in the Workshop of Artistic and Household Wire Weaving at Drôtovňa j. s. c. , Hlohovec. The workshop was established in 1994 on the initiative of Ladislav Jurovatý Sr., who prepared a project of how to use the main product of the company in additional production of household and decorative objects, following the tradition of wire-weaving handicraft. All products are hand-made from steel wire, usually using the technology of linear and knotted weave. As the products are hand-made, the workshop can easily adapt to market requirements and, besides established designs, they are able to make products to order. The company has a long-term cooperation with students from the Department of Design at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, implementing their designs.
The founder of the workshop, Ladislav Jurovatý Sr. had moved in his work to a more artistic position, using motifs of rich folklore ornamentation. His craftsmanship and style of his household and decorative objects have been further developed by Ladislav Jurovatý Jr., simplifying or even replacing classical ornaments by abstract lines. Šimon Mišurda, a graduate from the Department of Design at the AFAD in Bratislava (the studio led by Assoc. Prof. F. Chrenka) is another professional designer systematically devoted to the use of wire in household art. The material has captivated him with its variability, austerity and character of line. He is the author of original aromatic oil lamps placed in suspended wire holders. He combines wire with steel plate, wood, glass, paper and ceramics in neutral colour shades, naturally contrasting with a black wire line.

Detva

By Dagmar Poláčková, page 66

Soon after the establishment of the Czechoslovak Republic (1918), the Government founded the Committee for Preservation of Historical Relics in Slovakia. The chairman Dušan Jurkovič appointed a graduate from the Prague School of Applied Arts, an ethnographer, historian of art and an excellent pedagogue Jozef Vydra as the head of the Department of Folklore and Applied Art.
His name is connected with the program and activities of the first Slovak modern trading and manufacturing organisation for applied arts, the Company of Applied Arts (Spoločnosť umeleckého priemyslu, SUP, 1920 - 24), established by Vydra himself. The program of the company was based on principles, which Vydra adopted from the Prague Artel and from the Union of Czech (later Czechoslovak) Work of Art (Svaz českého/československého díla), where he had been the secretary of the Bratislava branch since 1926. The SUP brought a fundamental turn in the development of applied arts in every direction, and most of its basic principles were implemented even after its merger with the Detva Company (1924).
After 1924 the Detva company for promotion of applied folklore art (since 1927 a joint stock company) became the greatest manufacturing (more than 2000 manufacturers) and trading organisation in the field of applied arts in Slovakia. It was nearly as competitive as the two greatest industrial companies whose exports exceeded their sales in the domestic market; namely the glass works at Lednické Rovne and the factory at Sandrik.
Detva had played a crucial role in the development of applied arts between 1924 - 1928, before the establishment of the School of Artistic Handicrafts. However, there were two tendencies in parallel. The first one tried to preserve traditional artistic qualities of folklore art, such as traditional folklore embroidery, small household textiles and traditional pottery and products of wood.
The second tendency, based on Vydra's conception of modern synthesis, at the beginning preferred elements similar to Czech decorativism of the 1920s, but soon turned to the principles formulated by functionalism. Besides a favourable organisation of production (decentralised fabrication with low overheads), Detva implemented technological innovation and provided greater material colour scales for manufacturers. Colours, new patterns and shapes played an important role and gradually replaced traditional folklore ornaments.
Detva had been presented not only in numerous domestic exhibitions, but also in world-wide exhibitions where their products had won many awards (International Exhibition of Decorative Arts, Paris, 1925; Philadelphia, 1927, etc.) and often was the only representative of Slovakia. In the second half of the 1920s Detva was selling its products in its own company stores or in contractor stores in Bratislava, Prague, Brno, Carlsbad, as well as Vienna, Budapest, London, Munich and New York. Despite all the modernistic efforts, original folklore embroideries, often applied on dresses, spreads and small household textiles had achieved the greatest success in international exhibitions. Unique qualities of these embroideries were acknowledged by their publication in the famous book The Sense of Order by Gombrich.

(all articles abbreviated)

od misky z dlaní k „thonetke"

Napokon od r. 1912 bol jedným z významných účastníkov Medzinárodných kongresov kreslenia, výtvarnej výchovy a úžitkového umenia, ktoré sa konali v rôznych európskych veľkomestách a prinášali aktuálne informácie o súčasnom stave výtvarnej pedagogiky, teda mal dosť znalostí a nechýbala mu ani schopnosť konfrontovať. Tak sa mu podarilo vybudovať školu, ktorú možno považovať za legitímnu súčasť toho medzinárodného dejinného kontextu, ktorý predstavuje spomínané hnutie umelecko-priemyselných škôl a jeho moderné, či podľa dnešného slovníka modernistické, vyústenie.
Taktiež neobstojí ani často opakované tvrdenie, že sa koncepcia ŠUR opierala o vzor príbuzných škôl v Zürichu a Bruseli. Spôsobilo ho pravdepodobne povrchné čítanie Vydrovho článku o počiatkoch ŠUR z r. 1958. Zakladateľ bratislavskej školy sa v ňom zmienil o tom (a aj to bola iba jeho domnienka), že v Európe existovali okrem ŠUR len dve ďalšie školy s podobným programom umeleckej výchovy synchronizovanej s učňovskou, a to v Bruseli a v Zürichu. Ani len slovkom nenaznačil, že by malo ísť o vzory, čo by aj sotva bolo možné, okrem iného tiež preto, lebo bruselská škola vznikla o štyri roky neskôr ako ŠUR-ka. Úroveň toho, čo Vydrova škola produkovala, zaznamenala za krátky čas jej jestvovania obrovský skok. Zaslúžili sa o to najmä profesori, ktorých Vydra vedel vybrať – v tom sa podobal na Gropiusa. Sledoval mladých výtvarníkov, a to boli skoro samí rebeli a priniesli tohto ducha na školu. Popri svojej pedagogickej práci v škole pôsobili aj navonok, a to spôsobom, ktorý na Slovensku predtým neexistoval, lebo tunajšia kultúra prešla zložitými dejinami a začala sa presadzovať veľmi neskoro. Aj preto mala ciele vysoké a vznešené, dalo by sa povedať, až príliš. Vďaka ŠUR sem však prišlo niečo nečakané a pritom celkom aktuálne, čo začal v Anglicku Morris, pokračovala v tom európska secesia a napokon avantgardy: vlastná tvorba pedagógov uskutočňovala ideu nerobiť rozdiel medzi vysokým a nízkym,

pokračovanie zo strany 46

medzi voľným a úžitkovým, slobodným a vulgárnym, ale pristupovať ku každej tvorbe ako k umeniu. S chuťou zalamovali knihy a časopisy, robili plagáty, pozvánky, výstavné inštalácie. To bol vtedy celkom nový druh interiérovej architektúry. Venovali sa jej viacerí podobne ako scénografii, niektorí písali, fotografovali a maľovali. Boli to umelci, ktorí razili cestu moderne. Priniesli odozvy toho, čo sa udialo vo svete - konštruktivizmu, abstrakcie, funkcionalizmu, surrealizmu... To malo ohlas aj u žiakov. Všetci, o ktorých vieme, lebo o mnohých ani nevieme, zastávali to, čo sa zjednodušene označuje ako moderna. ŠUR mala teda vplyv na modernu a modernizáciu nielen v tvorbe, ale aj v myslení a životnom štýle.
Pokiaľ išlo o výchovu tvorivého umeleckého dorastu pre priemysel táto otázka sa nedá celkom zodpovedať, lebo kým sa dospelo k jej uskutočneniu, dejiny všetko posunuli inde. Vznikol slovenský štát, prerušila sa spolupráca s českou výrobou, takže priemyselná výroba ešte poklesla. V roku 1938 museli odísť českí učitelia i žiaci, odišli Maďari, Nemci...

Možno v súčasnom produkte hľadať stopy remeselného prístupu?

Dovolím si odpovedať slovami odborníka par excellence, viackrát spomínaného zakladateľa Bauhausu: remeslá a priemysel sú opozitá, ktoré sa k sebe navzájom ustavične približujú, remeslo zmenilo svoju pôvodnú povahu, dnes pomáha priemyslu pri vývoji nových prototypov. Iný muž z Bauhausu, bývalý žiak Ladislav Foltyn, sa zmieňuje o zmene charakteru predmetu, o rozdiele medzi stoličkou vyrobenou ručne z vysušeného živého dreva a tou od firmy Thonet, z buka „usmrteného" horúcou parou a ohýbateľného tak, ako by to ľudská ruka nikdy nedokázala. Najprv slúži sto rokov a potom sa s ňou ešte dlho hrajú deti na smetisku. Človek sa rodí s pudom tvoriť a robiť veci vlastnými rukami. Mohol by dopustiť zánik umenia alebo remesla?
A dizajn, to je predsa naša doba.

Ďakujem za rozhovor Adriena Pekárová

Jozef Bajus: Návrhy na modrotlač pre ÚĽUV, séria inšpirovaná tradičnou ľudovou výrobou. Sieťotlač, 1988.

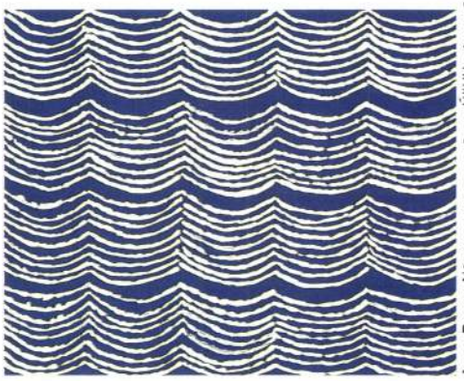
dizajn a remeslo

Bjorn Kierluf: Metlička James. Diplomová práca na Katedre dizajnu VŠVU, 2000.

Dizajn a remeslo sú dve špecifické ľudské činnosti. Úzko spolu súvisia napriek tomu, že dizajn patrí neodmysliteľne k masovej priemyselnej výrobe a remeslo je výsledkom individuálnej ručnej práce. Spojitosť však od čias anglickej priemyselnej revolúcie, keď sa oba pracovné postupy začali vyvíjať samostatne, nie je len historická. Bez návrhu – aj keď len mysleného – remeselník nevyrobí funkčný a krásny predmet. Dizajnérske uvažovanie je teda súčasťou remeselnej práce.

Jedinečnosť a individualita ručnej práce je stavaná do protikladu k priemyselnej dokonalosti výrobkov a kultúrna identita tradičných remesiel k anonymite masovej produkcie. V súčasnosti je však aktuálne hovoriť aj o ekonomických dôsledkoch spojenia dizajnu a remesla, a to v podobe fungujúcich malých prevádzok s limitovanou sériovou výrobou, ktoré využívajú regionálne podmienky (suroviny, technológie, ľudové tradície...). O priestore, ktorý ponúka remeslo dizajnu, svedčí aj veľká účasť dizajnérov v súťaži Kruhy na vode (píšeme o nej na s. 18, pozn. red.), ktorí jej vtlačili osobitý charakter. Ukázali, že naše ľudové remeslo, autentická kultúrna hodnota, nemusí byť vyčlenené do múzeí a medzi etnické zvláštnosti, ale mohlo by sa stať živou súčasťou každodennej reality.

Napokon v hľadaní súvislostí sa dostaneme k priemyselnej výrobe, ktorá vyrástla z remeselných zručností (sklárska výroba, tkáčske technológie v textilnej produkcii a iné), hoci strojová výroba tento remeselný aspekt čoraz viac potláča. Niektoré zo spomínaných skutočností našej súčasnej reality pomenovali účastníci besedy v redakcii DE SIGN UM: etnograf PhDr. **Martin Mešša,** akad. soch. **Marián Huba,** pedagóg Školy úžitkového výtvarníctva J. Vydru v Bratislave, odd. dizajnu a tvarovania dreva, doc. **Jozef Bajus,** vedúci Ateliéru textilného dizajnu VŠVU v Bratislave, doc. **Ferdinand Chrenka,** vedúci Katedry dizajnu VŠVU v Bratislave, a dizajnér **Tibor Uhrín,** pedagóg Školy úžitkového výtvarníctva v Kremnici.



Jozef Bajus: Návrhy na modrotlač pre ÚĽUV, séria inšpirovaná tradičnou ľudovou výrobou. Sietotlač, 1988.

Ako je to u nás s remeselnou tradíciou? Nezužujeme tento pojem len na ľudové remeslo?

Martin Mešša: Treba hovoriť o tom, do akej pozície sa u nás dostalo remeslo za posledné roky. Zničenie prevažnej časti remeselných výrob u nás a nepokračovanie vo výchove učňov sa prejavuje teraz po 50 rokoch. Nanovo musíme niektoré remeslá hľadať, obnovovať technológie, ale to už nie je presne to isté. Stratila sa prirodzená kontinuita malých stolárskych dielní, skúseností stolára vyučeného robiť s drevom, nie s drevotrieskou, využívanie kvality dreva, cit pre materiál a jeho prirodzený charakter. Masová produkcia poskytla nízke ceny a bohatý sortiment výrobkov, zároveň však znivelizovala nároky na remeselnú výrobu. Hovorili ste na začiatku, že remeslo s dizajnom veľmi súvisí. Myslím si, že bez dobrého remesla nie je ani dobrý dizajn. Dobre navrhnutý predmet, keď je zle remeselne urobený, je o ničom. Vnímanie remesla na Slovensku nielen v tradičnom úzkom duchu ovplyvnila výstava amerického remesla začiatkom 90. rokov v SNG. Ukázala aj celú časť remesiel, ktoré prešli na priemyselnú výrobu a mali aj vedľajšie veľmi zaujímavé produkty, a práve tie u nás zanikli. Spomeniem napr. sitárstvo – výrobu sít, rešiet, ktorá zanikla úplne – a pritom aký je to krásny materiál! Títo remeselníci vyrábali aj rôzne dózy, škatule na klobúky, škatule na potravinárske výrobky, na tabak.

Okur z Lokality Bardejov. Zo zbierok Etnografického múzea v Bardejove. Foto: Olga Nováková

Spomínalo sa tu kováčstvo – rôzne kováčske výrobky sa vyrábali pre potreby malého dedinského kolektívu a každý výrobok sa vždy mierne odlišoval. Funkčnosť bola u ľudových vecí, aj keď sú pekne urobené, dominantná. V poslednom čase vidíme výrobky, v ktorých dominuje stránka výzdoby nad jednoduchou, prostou funkčnosťou. Posun, ktorý mala inšpirovať aj spomínaná súťaž Kruhy na vode, úzko súvisí so zložitou otázkou, že všetko začína a končí vo vedomí ľudí.

U nás je zvykom, že na niektoré oblasti, ako je napr. architektúra alebo aj remeslo, sa cíti byť každý odborníkom a dokáže posúdiť, čo je ešte ľudové a čo už nie je (ako keby existoval nejaký archetyp ľudového výrobku, od ktorého sa odvíjali remeslá), ale opak je pravdou. Existuje veľká variabilita týchto výrobkov v prostredí, ktoré dohromady vyznievajú do určitého výrazu, ktorý konvenuje určitému spoločenstvu a ono si ho prisvojí a začne sa s ním stotožňovať. Obrátený postup však často vedie výrobcov k tomu, že vyrábajú viac toho zovšeobecneného a uplatňujú prvky, ktoré sú považované za ľudové, resp. slovenské. A potom nám zaniká celá časť produkcie, ktorá je, alebo môže byť pekná, dobrá a našla by si svoj okruh ľudí, ale uniká pozornosti hlavného prúdu. Všeobecne som dosť sklamaný tým, čo sa ponúka v našich obchodoch. Čakal som, že potom, čo sa zrušili rôzne komisie a je tu možnosť slobodnej tvorby, objaví sa väčšia rozmanitosť produktov. Ale napriek tomu sa veci vyvíjajú a veľa remeselníkov má pripravených (aspoň v hlave) mnoho výrobkov, s ktorými váha vyjsť na trh, ale nakoniec sa určite objavia.

Jozef Bajus: Môžem uviesť príklad s výrobou modrotlače. Voľakedy bolo po celom Slovensku množstvo manufaktúr a malých dielničiek. Donedávna fungovala už iba posledná dielňa pána Trnku v Púchove, ale dopočul som sa, že už aj tá zanikla, alebo zaniká. Na druhej strane záujem o modrotlač trvá, zahraniční aj domáci zákazníci si žiadajú tento tovar – ale niet ho. Zriadiť modrotlačovú dielňu v škole nie je také jednoduché – zháňanie surovín a celý proces výroby je veľmi zložitá vec. Myslím si, že v minulosti sa spravili chyby, ktoré spôsobili ochromenie vývoja, nevytvorili sa podmienky na to, aby niektoré manufaktúry mohli pokračovať ďalej. Spomínam si na manufaktúru vo Vrbovom, kde som ako študent realizoval svoje práce. Tá zanikla počas privatizácií. Zistili sme, že privatizér rozpredával formy, niečo sa rozkradlo atď. Existovala tam niekoľkotisícová zbierka modrotlačových foriem, ktorá sa rozptýlila.

Tibor Uhrín: Nezdá sa mi, že by sa remeslo strácalo. Škôl aj remeselníkov je veľa. Robí sa dosť, ale výroba sa príliš podriaďuje vkusu ľudí. Je veľa firiem, ktoré robia do architektúry, napríklad u nás v Kremnici sú kováčske dielne. Menia sa exteriéry budov aj interiéry, a tu je priestor pre ručnú prácu, pretože ide o atypické prvky. Čo sa týka škôl, máme dobrú základňu, vychovávame dosť ľudí a navyše je tu perspektíva podnikania, nevyžaduje to také veľké investície začať s remeslom. Len to nie je vidieť na drobných výrobkoch a napokon situáciu ovplyvňuje aj zákazník, ktorý nevyhľadáva remeselne vyrobené predmety. Nie je problém nadviazať na remeslo, nájde sa veľa šikovných ľudí, ktorí tak môžu urobiť, chýba skôr previazanie na zákazníka. Možno je koreň veci v tom, že ľudia nepoznajú hodnotu vlastnej tradície, toho všetkého, čo je obsiahnuté v remesle.

Marko Huba: V Bratislave chýba múzeum remesiel, úžitkového či ľudového umenia. Je tu viacero stredných i vysokých škôl, ktoré sa remeslom a dizajnom zaoberajú, ale ich študenti si nemajú kde poobzerať autentické umeleckoremeselné výrobky. Dokonca mnohé oblasti, napríklad ľudový nábytok na Slovensku, neboli dosiaľ ani knižne spracované.

Mal som mnoho príležitostí obdivovať staré remeselné výrobky na povalách meštianskych domov či v rozpadávajúcich sa vidieckych usadlostiach. Stretával som ich ozaj „in situ" s možnosťou ohmatať ich, poťažkať, ovoňať... Som presvedčený, že treba nadväzovať na hodnoty minulosti a posúvať ich do súčasnej podoby alebo funkcie. Je však ťažké zapáliť študentov pre takýto prístup, ak im nemáte kde ukázať presvedčivé východiská v dostatočnej šírke a kvalite. Nejde však len o študentov. Spomínané zbierky a publikácie chýbajú aj ostatnej verejnosti i návštevníkom z cudziny (a nielen v hlavnom meste).

Martin Mešša: Rád by som spomenul študentov košickej TU – chodievali do múzea v Bardejove, kreslili a spoznávali veci z depozitov, ktoré mohli chytiť do ruky a videli, ako boli časom vytvarované vyslovene do ruky. Jedna vec je vidieť nástroj v expozícii, ale vidieť to, ako sa vyrába, je bez človeka veľmi ťažké. Študenta samozrejme môže osloviť už to, ako jeho pedagóg interpretuje predmety remeselnej výroby. Expozícia ľudového umenia v Bratislave naozaj chýba.

Jozef Bajus: Čiastočne múzejné zbierky nahrádza ÚĽUV, ktorý má svoj fond. Keď sme pripravovali so študentmi účasť v súťaži Kruhy na vode, vyšiel nám ÚĽUV maximálne v ústrety. Otvorili zbierkový fond a podľa požiadaviek nám ukázali to, čo sme chceli vidieť. Bola tam celá škála rôznych remeselných technik z rôznych regiónov. Tu je teda šanca pre študentov vidieť remeselnú oblasť, alebo aj tradičný dizajn. V Historickom múzeu SNM je tiež možnosť dostať sa do depozitárov, ktorú si veľmi cením.

Marko Huba: Veľkú zásluhu na mapovaní ľudového remesla, podchytení remeselníkov, udržiavaní istej čistoty prejavu či zapojení tradičnej výroby do súčasného životného štýlu mal za socializmu ÚĽUV. Ním Československo predbehlo mnohé okolité krajiny.

Martin Mešša: V 60. rokoch český aj slovenský ÚĽUV dosť experimentoval, mnohé výrobky, ktoré dnes predáva ÚĽUV, vznikli vtedy. Vznikli z ľudových technológií, napríklad tienidlá na lampy, kde sa používal postup z ľudových „holubičiek". Podľa mňa by mala ísť výroba nielen v klasickej línii, ale mal by tu byť posun k dnešným potrebám. Lebo ak ustrnieme a budeme len reprodukovať to isté (hoci aj to je potrebné, aby to mohlo byť porovnané) museli by sme sa vrátiť veľmi ďaleko dozadu do podoby, ktorú už náš súčasník neprijme.

Tibor Uhrín: To sú šance len pre tých, ktorí robia remeslo, ale

Kovová trojnožka z lokality Kurim. Zo zbierok Etnografického múzea v Bardejove. Foto: Olga Nováková ▶

mali by ju dostať aj zákazníci, tam chýba vzdelanosť. Určite je to iné napríklad vo Fínsku.

Jozef Bajus: V tejto krajine existuje kontinuita vo vzťahu k tradícii a remeslu, a je to cítiť na každom kroku. Či už v dreve, architektúre, ale aj v textilnom priemysle sú firmy, ktoré fungujú. Spomeniem len dve firmy, ktoré prekročili hranice Fínska. Firma Marimekko a firma Woodnotes majú priemyselnú filozofiu čerpajúcu z fínskej tradície a, samozrejme, marketingovú stratégiu. Firmy spolupracujú so špičkovými fínskymi dizajnérmi a ich výrobky vyrábané v malých sériách spĺňajú všetky požiadavky súčasného dizajnu. Tvrdá dlhoročná práca priniesla obom firmám úspech, čo môže byť dobrým príkladom aj pre naše malé Slovensko. Mohli by sme sa tým tak trocha inšpirovať. Okrem toho ľudia vo Fínsku majú vzťah k remeslu a materiálu v sebe už daný výchovou, ale aj celou kultúrnou politikou.

Martin Mešša: U nás chýba posun v aplikácii poznatkov bežných technológií a materiálov remeselnej výroby do súčasného života. Vo Fínsku som sa nestretol s tým, čo sa u nás nazýva „slovenská izba", teda nazvláčané veci, ktoré považujeme za slovenské. V ich domácnosti veci „žili", tá domácnosť bola celá „fínska". Bolo tam všetko domáce - od závesov až po drobné suvenírové veci, ktoré sa bežne predávali v supermarketoch. Preto ma potešilo, že sa konala súťaž Kruhy na vode. Ide o širšie chápanie ľudovej kultúry a toho, čo je slovenské, nielen zo strany výrobcu, ale najmä spotrebiteľa. Dôležité je nájsť miesto tejto produkcie v spoločenskom vedomí, aby ju ľudia prijali. Predmet sám osebe je totiž nezávislý (je to kus dreva, hliny, atď.), ale dôležité je to, do akej polohy sa dostáva výrobok vo vedomí človeka.

Marko Huba: V západných krajinách nebola tradícia preseknutá ako u nás, napriek tomu napr. na Handwerksmesse v Mníchove človek vidí toľko gýča a nevkusu, hoci často na vysokej remeselnej úrovni. Ako sa s tým vysporiadať? Možno chýba to, čo sa začalo na voľakedajšej Škole umeleckých remesiel pre 70 rokmi. Špičkoví výtvarníci v spolupráci s vynikajúcimi remeselníkmi sprostredkovávali výtvarnú a remeselnú nadstavbu už vyučeným remeselníkom, a to na európskej úrovni. Pokiaľ viem, u nás dnes neexistuje možnosť takéhoto – napr. večerného – dovzdelávania dospelých so záujmom o remeslo a dizajn.

Nedávno som čítala slová holandského dizajnéra a prognostika v oblasti dizajnu, ktorý predpovedal záujem o remeselne vyrobený produkt v budúcom tisícročí. Tvrdí, že individuálny výrobok s puncom ručnej výroby bude protiváhou priemyselnej dokonalosti a anonymity. Neznamená to, že všetci ľudia budú chcieť mať ručne vyrobené produkty, no táto potreba zásadne ovplyvní aj vývoj dizajnu a výroby. Bude to potreba individuality podobnej listom stromu – s rovnakým tvarom, ale predsa každý iný.

Marko Huba: O tom sa sníva už od čias hnutia Hands and Crafts z minulého storočia. Hovorí o tom aj prognostik Tofler – o boji proti masifikácii, „šití na mieru", ale dajako sa to neujíma. Hlavný prúd veľkovýroby, supermarketov a globalizovanej uniformity je zatiaľ omnoho silnejší.

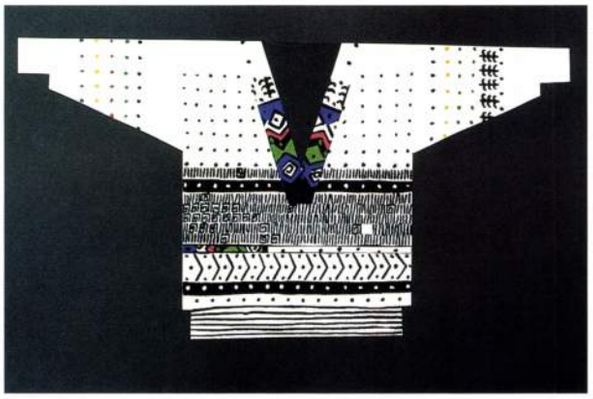
Viacerí z vás, ktorí sa venujú tvorbe vychádzajúcej z remesla, viete, že si výrobok musíte nielen navrhnúť, ale často aj sami vyrábať. Je veľmi ťažké nájsť dielňu, ktorá by v požadovanej kvalite a technológii vyrobila to, čo dizajnér navrhol. Takú, ktorá by bola profesionálnym partnerom dizajnéra a k spolupráci by pristupovala so vzájomnou úctou.

Tibor Uhrín: Dizajnér by mal ovládať remeslo, neviem si predstaviť, že by mi niekto iný robil prvý prototyp. Malo by to fungovať tak, že remeselníkovi dám vzorku, ktorá spĺňa moje predstavy, a on sa naučí, ako predmet vyrábať. Myslím to tak, že určí technológiu, vhodný materiál. Pri tomto procese je nevyhnutná komunikácia. Po určitom čase sa môže vytvoriť taký vzťah, že táto komunikácia sa stáva jednoduchšou. Remeselník aj dizajnér sa musia naladiť do jednej tóniny. Môžem povedať, že je to vzácny prípad.

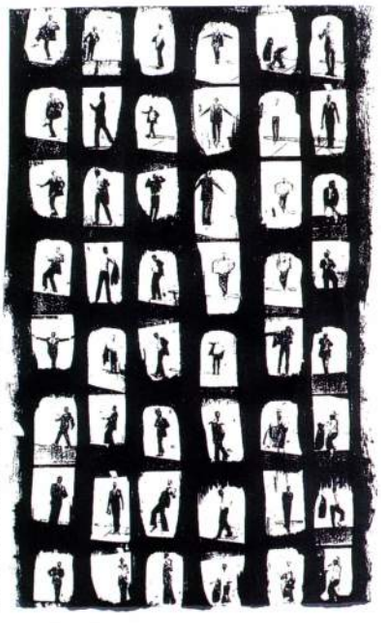
Marko Huba: Možno je problém aj v tom, že väčšina výrobcov si zatiaľ dostatočne neuvedomuje, že kvalita výrobku, teda aj jeho predajnosť, závisí od dobrého návrhu. Očakával by som, že výrobcovia prejavia väčší záujem o spoluprácu so školami. Je tu potenciál originálnych nápadov, výtvarné, remeselné a dizajnérske skúsenosti pedagógov... Verím, že spolupráca by bola obojstranne obohacujúca.

Dá sa povedať, že aj u nás badať určité známky oživovania záujmu o remeslo a jeho využitie vo výrobe, podnikaní či inak?

Ferdinand Chrenka: Mám pocit, že sme sa ocitli na mŕtvom bode, ktorý vyplýva zo širších súvislostí. U nás nemáme kde veci

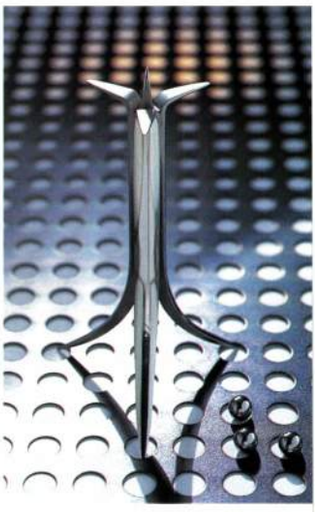


Jozef Bajus: Návrhy na ručne pletené vlnené svetre pre ÚĽUV.



Miriana Materáková, Ateliér textilného dizajnu VŠVU, 2. roč.: Návrhy dezénov na modrotlač, 1994.

Drevený hudobný nástroj



Tibor Uhrín: Svietnik. Kov, 1998. Foto: Dušan Slivka

Dušan Richtárik, odd. dizajn a tvarovanie dreva, ŠÚV J. Vydru: Výťahovací kôš na bielizeň. Bukové tyče, preglejka, v. 65 – 107 cm, priemer 38.

inteligentne, kvalitne a zaujímavo ponúkať. Navrhol som pred siedmimi rokmi ÚĽUV-u, aby založili dizajnérske štúdio s predajnou galériou pre veci s určitou kultúrou, posunom od klasického ľudového remesla. Táto galéria by nemusela mať nesplniteľné ambície, ale už by triedila zákazníka, ktorý by vedel, čo chce, mal by svoj vkus. Vznikol by tak priestor pre obec, ktorá na Slovensku nie je veľká, ale je, tvorcov, ktorí majú radi remeslo a robia zaujímavé veci. Tam by sa im mohli robiť výstavy, dostalo by to nejaký zmysel. Som rád, že sa táto myšlienka v súčasnosti realizuje na Dobrovičovej ulici v Bratislave. ÚĽUV prijal túto víziu, ale o ňu sa treba starať, robiť tvrdý manažment. Prečo by sa tam nemohli predávať aj originály, napríklad šperky, keď si nájdu svoju klientelu? Bude tam katalóg, z ktorého sa bude dať vybrať, a to bude príležitosť pre opakovanú výrobu. Je tu šanca pre tvorcov z tejto oblasti a mohlo by to byť veľmi zaujímavé.

Marko Huba: Kedysi som v ÚĽUV-e propagoval myšlienku vyčleniť priestory na vystavenie starých i vynikajúcich súčasných výrobkov, ktoré by boli nepredajné. Sieťou predajní ÚĽUV by sa trocha suploval nedostatok galérií ľudového umenia na Slovensku. Viem, že je to ekonomická či priestorová záťaž, ale i v novovznikajúcom štúdiu by bolo dobré vyčleniť takýto „nepredajný" priestor s možnosťou vystavovať aj školské práce. Azda by sa touto cestou pritiahli i potenciálni výrobcovia.

Drevená misa

Jozef Bajus: Myslím si, že aj súťaž Kruhy na vode ukázala, že je tu potenciál mnohých mladých tvorcov, ktorí posunuli hranice remesla a dizajnu dostatočne ďalej, vznikli nadčasové veci. Nadväzne na cenu, ktorú predmet v súťaži dostal, by mal získať aj šancu, aby sa dostal do výroby aspoň malej série. Pozitívnym krokom je ÚĽUV-om pripravovaná odevná prehliadka novej kolekcie jeseň – zima. Oslovené boli študentky našej katedry – autorky, ktoré sa úspešne umiestnili v súťaži Kruhy... Je to dobrý signál. Mladá generácia má záujem spolupracovať s ÚĽUV-om, čo v budúcnosti určite prinesie svoje ovocie. Dúfam, že dizajnérske štúdio ÚĽUV bude platformou oživenia záujmu o tradičné remeslo a jeho posun v súčasnom dizajne.

Hana Kmecová, odd. dizajn a tvarovanie dreva, ŠÚV J. Vydru: Recyklovaný nábytok - poličky z použitých materiálov, v. 88 cm, 1997.

Mladí ľudia, ktorí sa už pohybujú v trhovom prostredí a musia sa vyrovnať aj s podnikateľskou stránkou svojej kreativity, sú určitou šancou.

Tibor Uhrín: Remeselníci sa v nových podmienkach spamätali a spamätajú veľmi rýchlo, keď bude dopyt, len tu neexistuje prepojenie na trh. Neobstojí tvrdenie, že tu nie sú malé dielne.

Marko Huba: Iste by bolo ideálne, aby človek od navrhnutia cez výrobu až po predaj všetko robil sám, ako to bolo bežné v minulosti. Výrobca prežil celý cyklus od návrhu až po satisfakciu z odovzdania výrobku. Zákazník zasa videl, ako sa predmet vyrába, a kupoval ho priamo od tvorcu. Dnes si možno aj preto ľudia nevážia hodnoty, konzumujú ich, plytvajú nimi a odhadzujú ich, lebo nevedia z čoho a ako vznikajú. Nerozoznajú ručnú prácu z dreva od strojového plastového výlisku.

Nie každý tvorca je schopný uplatniť sa na trhu. Treba však dúfať, že dorastá generácia šikovných a kultúrnych manažérov schopných prepájať trh s tvorcami a tvorcov s trhom.

Vráťme sa k otázke posunu remeselnej tradície k zhodnoteniu v modernej podobe. V čom sa môže prejaviť?

Ferdinand Chrenka: Vo viacerých debatách som narazil na problém, čo ešte pokladať za posun remesla a čo už je príliš ďaleko. Ja obhajujem skôr vzdialenejšiu tvár vnímania tradície. Mne vôbec nevadí, ak sa remeslo posunie tak, že sa využíva laser, vodný lúč či hocijaká nová technológia. Skôr ide o poetiku, ktorá v produkte zostáva. Na škole často riešime problémy pri navrhovaní konkrétneho produktu. Napríklad keď sme chceli nadviazať na drotársku tradíciu, zavolali sme pána Jurovatého st., ktorý študentom veľa poradil, ale výsledok bol priveľmi dekoratívny. Pochopili sme, že sa treba uberať skôr cestou zjednodušenia, napríklad do tvaru tyče s čistým spojom, kde sa uchová pocit z drotárstva. Čistota remesla nie je podmienkou jeho dnešného vnímania. Spektrum produktov, ktoré z neho môžu vychádzať, je oveľa širšie. Minulosť je ako otvorená náruč, záleží na tom, ako s ňou pracujem, a nie na tom, že s ňou musím pracovať takto – a to sa týka rovnako materiálov ako ideí.

Jozef Bajus: Moje skúsenosti s tvorivými dielňami - či už u nás na škole, alebo aj v zahraničí – ma utvrdili v tom, že je to najlepšia cesta, ako ukázať princípy určitého remesla alebo technológie. Sú to vzácne chvíle, keď študent naberá inšpiráciu, a závisí od neho, ktorým smerom svoju ideu posunie. Tam niekde je aj moment, kde nadobúdame úctu k remeslu a tradícii. Zvládnutie alebo pochopenie tej-ktorej techniky je začiatkom posunu v myslení pri tvorbe určitého produktu alebo artefaktu.

Marko Huba: Ako teda naložiť s tradíciou? Ktoré stránky minulosti sú podstatné a je hodno v ich duchu pokračovať, ktoré sú povrchné, brzdiace? Ak porovnávam materiálnu kultúru, vzhľad vidieckej krajiny, životný štýl minulosti... so súčasnosťou, v tom, čo bolo, nachádzam viac vkusu, citu pre mieru, viac tvorivosti, rozmanitosti, ale i pokory a skromnosti či trvalej udržateľnosti života. Myslím si, že obzretie sa späť a nadviazanie na ozajstné hodnoty vlastnej minulosti, je dnes nanajvýš aktuálne. A nielen v remesle a dizajne.

Spracovala ap

od misky z dlaní k „thonetke"

Iva Mojžišová (1939) študovala dejiny umenia na FiF UK. Od r. 1963 pracovala v Ústave dejín umenia SAV. Po r. 1995 externe prednášala na Katedre dejín umenia FiF UK. Zaoberá sa slovenským a svetovým výtvarným umením druhej polovice 20. stor., medzivojnovými avantgardami a dejinami scénografie. Publikovala v literárnych a odborných časopisoch a zborníkoch doma i v zahraničí. Je autorkou viacerých knižných titulov, naposledy vydala knižku Giaccomettiho oko, 1994. Cena Martina Benku, 1992, Cena Mariána Várossa, 1998.

Malá historická reflexia vzťahu umenia, remesla a dizajnu v rozhovore s Ivou Mojžišovou

Kde sú historické korene spojenia remesla, umenia a dizajnu?

Niekde veľmi hlboko v minulosti, keď sa ani len netušilo, že niečo také ako remeslo, umenie či dizajn bude raz existovať. Praveký človek zhotovil nádobu za pomoci vlastnej telesnej skúsenosti. Zo skúsenosti, že zo spojených dlaní sa dá napiť, možno vzišla predstava nádoby. Teda najprv idea, potom predmet? Nemohol to byť „konceptuálny" predchodca dizajnu? Nešlo o akési praremeslo alebo o prapodobu neskoršieho remesla? A nie sú azda paleolitické alebo mladšie nádoby súčasťou toho, čo dnes obdivujeme v múzeách človeka ako praveké umenie? Nie je teda ono spojenie, na ktoré sa pýtate, skoro také staré ako človek sám? Keby sme sa na tieto otázky pozreli z hľadiska našej európskej civilizácie, objavilo by sa pred nami mnoho koncepcií svedčiacich o tom, že umenie sa dlho nerozlišovalo od remesla. U antických Grékov výraz „techné", ktorý sa zvykne prekladať ako „umenie", označoval súčasne krásne umenia aj remeslá. Umenia, najmä výtvarné, sa pritom cenili menej ako dnes, lebo boli fyzické a vyžadovali si telesnú prácu, zatiaľ čo remeslá sa hodnotili vyššie, lebo sa nezaobišli bez znalostí a bez zručnosti. K oddeleniu jedného od druhého prišlo až oveľa neskôr.

Dá sa povedať, že tento zvrat priniesla priemyselná revolúcia?

Možno to ani nebol zvrat, aspoň nie na začiatku, ale skôr proces. Ten, i keď zavŕšený priemyselnou revolúciou, mal aj svoje staršie a vnútornejšie dôvody. Silnú pohnútku znamenala túžba renesančného maliara a sochára po zmene vlastného sociálneho statusu. Dobre fungujúca organizácia cechového spoločenstva remeselníkov mu už nevyhovovala, priveľmi mu zväzovala ruky. Chcel byť slobodným umelcom podobne ako básnik alebo vedec, príslušníkom obce tých, ktorí patrili k artes liberales. Leonardo da Vinci to vyjadril celkom jednoznačne: ako potrebu odtrhnúť umenie od remesla. Podarilo sa to, lenže s dôsledkami, ktoré sa nedali predvídať. Ako prvá totiž vyvstala otázka výchovy budúceho umelca, už nie v remeselných dielňach, ale na novovznikajúcich akadémiách krásnych umení. Netrvalo dlho a on, bravúrne vycvičený kresliar, vzdelaný v náuke o perspektíve a proporciách, celkom zabudol na zručnosť a ručná práca s materiálom ho prestala zaujímať. Ale to nebolo všetko. Veľkého šťastia sa nedočkala ani remeselná výroba. Keď sa práca začala mechanizovať a za Colberta vo Francúzsku vznikali prvé veľké „umeleckopriemyselné" manufaktúry, opäť sa vynoril problém odbornej výučby, tentoraz budúcich remeselníkov. Kresliarske školy, ktoré založili pri kráľovskej gobelínke či porcelánke, boli rovnako vzdialené od života ako umelecké akadémie. Kreslilo sa podľa hotových vzorníkov bez toho, že by tu mali na zreteli podobu konečného výtvoru. Vyučovali páni z akadémie krásnych umení a tí aj dodávali predlohy, ktoré sa realizovali v manufaktúrach. V čase absolutizmu sa o všetkom rozhodovalo centrálne, kráľ Slnko hovorieval „štát som ja", on teda bol i akadémiou a prostredníctvom svojich ľudí aj všetkým ostatným. (Vyzerá to, že sa história niekedy naozaj opakuje, však?) Takto sa pomaly vytrácal kontakt s ručnou prácou aj v remesle. Okrem toho prišla deľba práce – človek ani nevedel, kde a ako jeho výrobok skončí. V nasledujúcich storočiach však industrializácia zaznamenala veľký rozmach a súvislosť s nejakou inou odbornou prípravou, akademickou či remeselnou, časom celkom vymizla. Náhrada ručnej práce strojovou znamenala obrovský prelom v dejinách civilizácie, lebo pomocou stroja človek nečakane prekonal svoje obmedzenia – dosiahol silu, rýchlosť a presnosť, aké boli dovtedy nedostižné. Odrazu sa dalo vyrábať oveľa viac a oveľa lacnejšie. Lenže čoskoro sa objavil rozpor medzi možnosťami, ktoré priemysel poskytoval, a medzi predmetmi, ktoré vyrábal. Strojová výroba sa snažila dosiahnuť takú kvalitu výrobkov, ktorá by sa vyrovnala remeslu. Rozpor vyplýval z toho, že nové výrobky nemali precedens. Vznikali mechanickou cestou, ale podľa ručne vytvorených vzorov. Zrodil sa paradox - stroj kopíroval výtvory zhotovené ľudskou rukou. Nielenže opakoval známe tvary, ale napodobňoval aj staré technológie. Liatie sa tvárilo, že je kovaním, lisovanie predstieralo, že je tepaním. To isté platilo o materiáloch – liatina sa pretvarovala, že je striebrom, papiermaché napodobňovalo kožu, guma a gutaperča simulovali najtvrdšie druhy kameňa. To všetko bolo zväčša ešte zahalené do historizujúceho ornamentálneho hávu. Čoskoro sa ukázali výrazné sociálne dôsledky - masám ľudí, ktorí sa sťahovali do miest z vidieka, už neslúžila domácka výroba, ale priemyselne vyrobené lacné predmety dennej potreby. Zrazu si mohli dožičiť aj predtým nedostupný luxus, pravda, v podobe imitácie. Gottfried Semper to vystihol slovami: „Čo má jeden v mramore, to má druhý v sadre." Objavovali sa inzeráty typu: „Hotové balustrády od 10 do 30 šilingov. Štukové fasády v prísne gréckom, gotickom i miešanom štýle dodáme vo všetkých veľkostiach." Nepripomína vám to niečo?

Galvanoplastická práca firmy Elkington, Mason & Co. Zo Svetovej výstavy 1851.

Paralely so súčasnosťou sú celkom zrejmé. Ak sa masová výroba povrchne a násilne „osviežuje" hodnotami ručnej práce, zvyčajne to nie je v jej prospech.

To je niečo, s čím bojujeme dodnes. To isté sa stalo, keď sa začali používať plasty – preberali sa tvary z porcelánu a skla, kým sa našli také, ktoré sú adekvátne materiálu a funkcii.

Ale vráťme sa k odpovedi na vašu otázku.

S rýchlou industrializáciou prišla teda k slovu aj nepravdivosť, falošstvo a pretvárka. Utrpela morálka výrobkov. Pôvodnú pokoru remesla vystriedala pýcha stroja a je celkom prirodzené, že John Ruskin a neskôr William Morris hľadali východisko v návrate k morálke stredovekých hút, k poctivosti v práci, znalosti materiálu a účelu vytváraných vecí. Dobyť znovu ducha pravdy pre nich znamenalo vrátiť sa k spolupráci podobnej hutám pri gotických katedrálach. Morris pritom razil cestu idei návrhára – remeselníka v jednej osobe, a to nielen idei, ale aj praxi, ktorú sám uplatňoval a tým predznačil aj neskoršie kontinentálne nazeranie tejto otázky. Zároveň však tvrdil, že navrhovanie je niečo, čo sa nedá naučiť, s čím sa musí človek narodiť a potom to kultivovať.

Tieto názory sa celkom nezhodovali s viktoriánskou edukačnou teóriou spred polovice 19. storočia. Už vtedy sa v Británii razilo heslo „Umelecké vzdelanie celej zemi, od princa po mechanika!" Výbor pre umenie a manufaktúry r. 1835 hlásal, že spojenie medzi umením a manufaktúrami je to najdôležitejšie. O málo neskôr, po toľkokrát spomínanej Svetovej výstave v Londýne r. 1851, sa začalo potvrdzovať, že priemyselná výroba potrebuje – umelca. Jeden z kritikov výstavy – okrem Sempera a de Laborda – Owen Jones, predvídavo zaútočil na krátkozrakosť fabrikantov, ktorí nezbadali, že nutne potrebujú umelca a jeho pravý a jedinečný návrh. To sú prvé teoretické formulácie, ktoré anticipujú to, čomu sa začalo na kontinente neskôr hovoriť dizajn. Inak je pozoruhodné, že to Jones povedal v spise s názvom The True and the False in the Decorative Arts. To sú dnes celkom zabudnuté pojmy. Pravdivé, falošné – takéto hodnotenia, žiaľ, už nepoužívame. Ako dlho trvalo, kým sa pre tieto myšlienky hľadalo pochopenie, nám môžu pripomenúť slová Waltera Gropia, ktorý sa presne o 50 rokov po Jonesovi (r. 1913) ešte vždy domáhal spolupráce umelca s priemyslom, lebo pokým sa tá bude považovať za nedôležitú, dovtedy bude strojový výrobok len menejcennou náhradou výtvoru remeselníka.

Marianne Brandt: Čajová súprava, 1924.

Čo prinieslo obdobie po prvej Svetovej výstave do vzťahu remesla a priemyslu?

V 19. storočí sa už celkom jasne ukázalo, že priemyselná výroba má svoje vlastné zákonitosti, nezávislé od ručnej práce. A že sa pri tom nezaobíde bez účasti umelca. Musí to však byť odborník, umelec či výtvarník so špeciálnymi znalosťami. A tie bolo treba niekde nadobudnúť. V Anglicku na to prišli veľmi zavčasu a už r. 1837 založili Vládnu školu dizajnu. Nevedeli však, ako navrhovanie učiť. Ďalšia škola, ktorú zriadil Henry Cole, prvý muž londýnskej Svetovej výstavy, urobila základný krok anticipujúci celý nasledujúci vývin. Uskutočnila Semperovu myšlienku, že umelecká škola, ktorá chce vychovávať ľudí pre priemysel, sa nemôže zaobísť bez remeselných dielní. Platili tu prísne pravidlá, že sa nesmie učiť kresliť podľa modelu, lebo model je živý a výroba je mechanická. Ale nájsť prijateľné východisko sa nedarilo. Naďalej sa teda pokračovalo v „osvedčenom" kopírovaní zaprášených starých predlôh. Dielne si pritom žili svojim vlastným nezávislým životom, medzi nimi a lekciami kresby nevznikal nijaký didaktický vzťah. Tento problém sa s väčšími či menšími korektúrami vliekol až do nového storočia.

Pre potreby malého historického náčrtu otázky spojitosti umenia, remesla a dizajnu najlepšie poslúžia práve Anglicko a neskôr Nemecko, lebo anglická priemyselná revolúcia sa odohrala ako prvá a nemecká industrializácia zasa prebiehala najrýchlejšie. Okrem toho medzi oboma dochádzalo takmer k nepretržitým vzájomným kontaktom. Keď nemecká vláda vyslala do Anglicka architekta Hermanna Muthesia, aby tam študoval umeleckopriemyselné školy a hnutie Arts and Crafts, a po návrate ho poverila reformou nemeckého odborného školstva, začal sa otvárať príbeh, ktorý už priamo predchádzal vzniku weimarského Bauhausu.

Vstup návrhára – umelca do praxe sa teda zrealizoval napokon až na pôde Bauhausu?

Vstup návrhára nie, tým bol v úplne dokonalej podobe dlho pred Bauhausom už Peter Behrens, Gropiov učiteľ, ale zrealizovala sa príprava návrhára. Potrebovalo to však svoj čas.

My chápeme Bauhaus ako niečo celkom jedinečné, ale on vyrástol – ako to už býva – z plodného podhubia anglického hnutia a zo zázemia nemeckých reformných škôl, najmä mníchovskej, düsseldorfskej či weimarskej. Musel však prísť geniálny tvorca myšlienky, ktorá integrovala všetko podstatné a životaschopné z toho, čo už jestvovalo.

Je málo známe, že Gropia už r. 1916 ako vojaka na fronte 1. svetovej vojny požiadali, aby vypracoval projekt školy, ktorá by pomohla zaostalému priemyslu. Hľadal sa spôsob, ako zlepšiť úroveň výroby, aby mala šancu preniknúť minimálne na európsky trh. Gropius si vymyslel takúto vec: zriadiť centrum, kam by prichádzali mladí ľudia, ktorí sa učili u malého výrobcu a už pracovali na výrobe nejakého predmetu. V stredisku by sa stretli s ľuďmi, ktorí majú predstavu o navrhovaní, aj s takými, ktorí ovládajú dielenskú prácu a stroj. Tam by sa analyzovala konštrukcia predmetu a nakreslilo by sa, ako by mala vec vyzerať. Potom by sa vrátil k svojmu majstrovi a dokončil by predmet pomocou stroja. To bola Gropiova pozoruhodná predstava, podľa ktorej po prvý raz išlo o to, že návrh s výrobou musia byť v kontexte od samého počiatku, až pokým sa dospeje k výsledku.

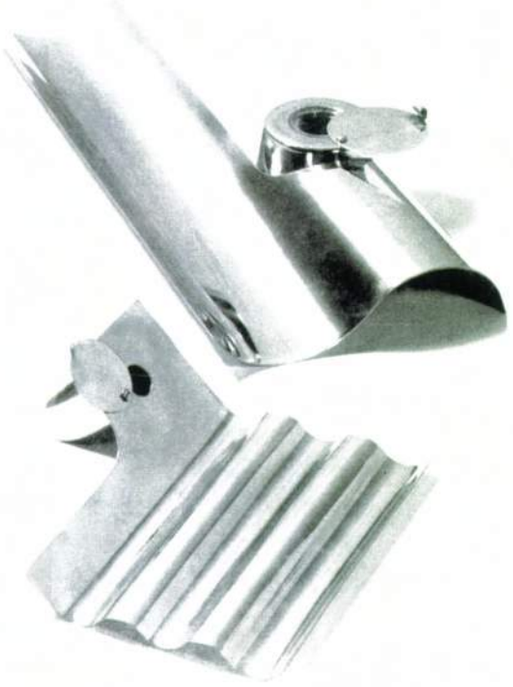
Ako chcel Gropius uskutočniť svoju známu myšlienku, že Bauhaus má byť školou, ktorá zjednotí umenia a remeslá pod záštitou architektúry?

V Bauhause po prvýkrát práca v dielňach úzko súvisela s teoretickou výučbou. Gropius tvrdil, že práca v dielňach má slúžiť predmetom od vnútorného zariadenia až po hotový dom a že ich funkcia sa môže naplniť len vtedy, keď poznáme ich podstatu a keď sa zároveň usilujeme o to, aby bol predmet trvanlivý, lacný a pekný. Aby sa podarilo rozumieť podstate predmetu, na to treba systematický výskum v teórii aj praxi a v oblasti formálnych technických, hospodárskych a sociálnych prostriedkov.

Druhou dôležitou postavou Bauhausu bol Moholy-Nagy, výtvarne nadaný s inžinierskym duchom. Priniesol tam veľmi veľa. Videl malú kreativitu vo výrobe a všetkom, čo s ňou súvisí. Kreativite pripisoval veľký význam, lebo videl možnosť organicky prevteliť tvorivé sily do fyziologicky správnejšej konštrukcie predmetu. Podľa neho, ak sa nedarí nájsť vedecky dôsledné riešenie, treba čerpať z intuície. Každá tvorba potrebuje vedomú analýzu, poznanie mnohostranných súvislostí a intuíciu. Takisto ako Gropius, ani on nepopieral potrebu krásy. Hovoril „krása napriek technike". Jeho dôležitou ideou bolo, že kritériom pri navrhovaní a vytváraní predmetov dennej potreby nemôže byť otázka umenie alebo neumenie. Vždy ide o „Gestaltung" – stvárňovanie, a či to je umenie alebo neumenie, o tom sa dá rozhodnúť s odstupom času a každá doba na to môže mať svoj názor.

Aký je teda odkaz Bauhausu pre súčasný dizajn?

Ak sme v súvislosti s priemyselnou revolúciou povedali, že sa prišlo na to, že treba vychovávať návrhárov, ale nevedelo sa, ako navrhovanie učiť – tak na to bolo treba skoro trištvrte storočia, kým sa to na Bauhause vyjasnilo. Bauhaus bol skutočne prvou školou, ktorá vedela, ako navrhovanie učiť – prvou školou pre dizajnérov. V tom je jeho aktuálnosť. Ďalšia vec, ktorá trápila Gropia, a ktorá dodnes skresľuje otázku Bauhausu a jeho aktuálnosť, je tvrdenie, že existuje štýl Bauhaus. Gropius po odchode zo školy, keď rezumoval to, čo sa vytvorilo, považoval za naliehavé vyhlásiť, že Bauhaus sa nikdy o nijaký štýl, nijaký systém, dogmu alebo kánon neusiloval. Naopak, všetci dobre vedeli, že Bauhaus môže byť živý dovtedy, kým nebude závislý od konkrétnej formy, dovtedy, kým bude za premenlivou formou hľadať fluidum samotného života.



Kalamáre z ohýbaného plechu, 1934–1935. ŠUR, Odd. Kovoróbne, ved. František Tröster.

Existencia bratislavskej ŠUR-ky patrí k tomu cennému z histórie umenia, remesla a dizajnu v 20. storočí. Čo sa podarilo naplniť z princípov, ktoré sa na škole presadzovali?

Dá sa povedať, že tie princípy sa rodili do značnej miery na pochode. Na začiatku bola dosť vyhranená predstava Josefa Vydru a ďalších (Antonína Hořejša a Obchodnej a priemyselnej komory, ktorá zriadenie školy financovala a podporovala), ktorej hlavným cieľom bolo pozdvihnutie domácej výroby na úroveň modernej medzinárodnej tvorby. Situácia bola iná ako u mnohých iných príbuzných škôl, lebo výroba na Slovensku bola minimálna. Ani sústredenie na priemyselné navrhovanie nebolo intenzívne, lepšie povedané, rodilo sa v priebehu času. Existovala však veľká snaha spolupracovať s podnikmi, najmä v oblasti grafického dizajnu, s firmami (napr. Schicht, Baťa, Detva, Keramika Modra, Sandrik), ktoré na škole organizovali súťaže na navrhovanie plagátov a reklamných tlačív zväčša pre vlastné potreby. Fakt je, že škola napriek neveľkým možnostiam, ktoré tu boli, spolupracovala s výrobou oveľa väčšmi ako dnes.

ŠUR sa pokúšala priniesť nové didaktické metódy. Vydra mal od začiatku úmysel spojiť školu, ktorá existovala od konca roku 1928, s učňovskými školami a uskutočňovať tam dvojstrannú výučbu: spojiť duchovnú prácu s manuálnou. Robilo sa to veľmi dôsledne, pretože profesori zo ŠUR, ktorá bola majstrovskou školou, súčasne učili aj na učňovských školách a priamo sa zúčastňovali práce v dielňach. A ŠUR zároveň používala dielne na vlastnú výučbu. Aj pri prijímaní žiakov sa uprednostňovali tí, ktorí už boli vyučení v remesle, a ostatní si mali doplniť chýbajúce znalosti a zručnosť v priebehu svojho štúdia na ŠUR.

V tejto súvislosti by som rada upozornila na pomýlenosť legendy, ktorá sa dodnes zaťato traduje, i keď tu nie je miesto na pokus o jej dôkladnejšiu korektúru. Mám na mysli neprimerané zveličovanie a skresľovanie vzťahu ŠUR k Bauhausu ako k svojmu vopred vytýčenému a starostlivo sledovanému vzoru. Bauhaus, prirodzene, svojho času bol a neraz ešte aj dnes je métou nejednej umeleckej školy. Vydra si však plne uvedomoval, aké sú konkrétne danosti a obmedzenia prostredia, v ktorom pôsobil, aj svoje vlastné, a usiloval sa ich mať stále na zreteli. To znamená, že i keď si dianie na Bauhause všímal a v niečom bol s ním v zhode, nepokúšal sa prekročiť svoj tieň. Domácim pomerom však vychádzal v ústrety len v nevyhnutnej miere. Dokázal byť odvážny i dôsledný a podporovať, ba často priam iniciovať skutky a výkony neobyčajne radikálne.

pokračovanie na strane 40

1.

2.

3.

1. **Jelena Popadicová:** Vázy Jelene. Fúkané sklo, hutnícka technika.

2. **Kirsteen Aubreyová:** Kirstin 2. Kryštáľové sklo fúkané, bridlica.

3. **Oliver Leššo:** Kalamáre Oliver a Bebe. Hutnícky tvarované kryštáľové a kobaltové sklo, kov.

4. **Paula Bartronová:** Nádoba Paula. Sklo farbené rubínom fúkané, piesковanie.

5. **Peter Šípoš:** Alien 2, Alien 3, Babo, detail figurálnej kompozície. Kryštáľové sklo farbené rubínmi, tvarované fúkaním, roxor.

4.

5.

O krehkej vznešenosti skla

Od roku 1992 sa vďaka veľkorysej podpore manažmentu sklárne Rona LR Crystal, a. s., v Lednických Rovniach každé dva roky koná Medzinárodné sklárske sympózium. Jeho zmysel spočíva nielen v tvorbe originálnych sklárskych artefaktov z fúkaného skla, ale súčasne aj vo vytváraní priestoru pre vzájomnú konfrontáciu a komparáciu umeleckých techník a štýlov.

Tohtoročného sympózia sa zúčastnili najmä tvorcovia, ktorí sa venujú ateliérovej tvorbe. V sklárskej huti mali možnosť pracovať s médiom, ktoré ponúka bohaté dizajnérske možnosti. Pre tých, ktorí sa ich rozhodli využiť, platila tradičná maxima *form follows function*. Pričom nešlo len o jej potvrdenie, ale skôr o jemnú ironickú subverziu, zjavné či skryté atakovanie jej hranice a v neposlednej miere aj o otvorenú polemiku s jej platnosťou.

Medzi tých tvorcov, ktorí sa pokúšali naplniť platnosť tejto maximy, legitímne patrila **Jelena Popadiová** (1964) z Holandska. V rámci sympózia sa predstavila súborom váz, ktoré rôznym spôsobom variovali implicitný invariant. Ich tvar možno metaforicky odvodiť z rastlinnej ríše – jej vázy pripomínali prísnu geometriu niektorých druhov kvetov. V tomto prípade však nebol signifikantný len tvar, ale aj farebnosť dodávajúca tvaru zvláštne emocionálne napätie.

Aj v artefaktoch **Jozefa Kolembusa** (1955) a **Jaroslava Tarabu** (1932), bol identifikovateľný rešpekt pred spomínanou maximou. Kolembusove misy boli ozvláštnené citlivým využívaním farebnosti dosahovanej vrstvením plôch z transparentného a nepriehľadného skla a dotváranej intervenciou farebných škvŕn. Taraba vytvoril sériu mís, ktoré pripomínali Napoleonov trojrohý klobúk. V tomto prípade bol tvar zvýrazňovaný sýtou farebnosťou zvyšujúcou jeho účinnosť.

Ghislain Ryckebusch (1970) z Francúzska sa akoby pokúsil prakticky obhájiť tézu literárneho vedca Jurija Tyňanova, ktorý tvrdil, že niekedy archaisti svojím lipnutím na archaickosti sa môžu stať novátormi. Tvrdošijné variovanie guľovitých tvarov, dôverne pripomínajúce *déjà vu*, ho namiesto výšin novátorstva posunulo do hlbín archaizmu a konzervatizmu.

Séria váz, ktoré vytvorila **Bibi Smitová** (1965) z Holandska, bola produkovaná princípom zahýbania. Tlakom vytláčajúcim vnútorné steny sa sklo prehýbalo a zahýbalo, čím vytvorilo dynamický efekt výsledného tvaru. Zaujímavosť druhej série tejto autorky spočívala v napätí medzi prísnou geometriou a jeho zámerným porušením.

Oliver Leššo (1973) zo Slovenska vytvoril ploché objekty pripomínajúce misy bizarných tvarov. Do nich umiestnil simulácie kalamárov, v ktorých boli ponorené subtílne sklenené brká. Objemy týchto bizarných mís rozpínajúcich sa v horizontálnom smere pretínala vertikála jemného pera, a práve tento stret energií tvarov vytváral zdroj permanentného zápasu o privilegovaný smer vizuálneho čítania objektu a jeho zmyslu.

Artefakty, ktorými sa prezentoval **Pavol Hlôška** (1953) zo Slovenska, boli generované konfliktom ako primárnym princípom tvorby. Tento konflikt sa odohrával medzi vlnou a vyrovnanou líniou. Vlna, adekvátnejšie stuhnutá vlna, môže ako pars pro toto reprezentovať nevypočítateľný chaos a vyrovnaná ostrá línia hrany zasa usporiadaný kozmos. Ostrá línia čistým radikálnym rezom pretína stuhnutú vlnu, čím vlastne vzniká otvorený priestor. Domnievam sa, že konflikt týchto síl je oveľa dôležitejší než samotný výsledok tohto zápasu, čím vlastne Hlôška najradikálnejšie sproblematizoval hranicu medzi úžitkovou a estetickou funkciou.

Za hranicu úžitkovej funkcie sa dostal čestný hosť sympózia **Ján Zoričák** (1944) z Francúzska. Základom jeho artefaktov sú fľaše rôznych tvarov, priamo vyfukovaných do drôteného pletiva. Jednoduchým, niekedy až minimálnym, ale zároveň obdivuhodným tvorivým zásahom dosiahol to, že pôvodne banálna fľaša, vnímaná cez prizmu našich štruktúr každodennosti ako úžitkový predmet, sa akoby nasvietená iným svetlom ukazuje ako estetický objekt.

Hra s deformáciou pôvodného tvaru je príznačná pre **Evu Fišerovú** (1947) zo Slovenska. Napriek značnej deformácii je možné v tvare sklených objektov identifikovať nádoby, ktoré majú pôvod v (kvázi) chemickom laboratóriu. Rafinovaná dekompozícia a následná transformácia tvaru ich však nenápadne oslobodila od sveta jednodimenzionálnej služobnosti, a tým ich posunula do sveta autonómnych objektov pútajúcich pozornosť na seba. Ale to nie je všetko, pretože Fišerovej sa podarilo estetický zážitok zdvojiť aj magickým tajomstvom, ktoré nás núti, aby sme sa ho pokúšali rozlúštiť aj za cenu prípadného neúspechu.

Lisa Gherardiová (1961) z Holandska svojou inštaláciou pripomenula svet dávno minulých alchymistických dielní. Pod sklenenými zvonmi možno vidieť zvláštny hmyz, homunkulov, netopiere, skrátka neodmysliteľné rekvizity sveta alchýmie, či dokonca mágie. Ďalšie dva zvony sú prevrátené a z nich na svetlo božie vylieza zvláštny hmyz. Nevieme presne, čo sa tu odohralo, niečo síce tušíme, ale toto tušenie môže byť len podnetom k rozprávaniu príbehu a nie príbehom samotným.

Pri umeleckej fikcii na sklársky spôsob ešte chvíľu zostanem, pretože **Peter Šípoš** (1963) zo Slovenska stvoril príšeru, ktorá pripomína votrelca z filmu Ridleyho Scotta. Šípošovi však nestačilo, aby stvoril monštrum, ktoré, mimochodom, neprežilo ani svoj „vernisážový krst", preto možno v predtuche skorej záhuby stvoril aj životaschopné zárodky schopné po inkubačnej dobe nahradiť svojho rodiča.

Paulu Bartronovú (1946) zo Švédska a **Kirsteen Aubreyovú** (1971) z Veľkej Británie by som si dovolila priradiť k sebe. Nie preto, že by ich tvorba bola podobná, ale preto, že je komplementárne protikladná. Paula Bartronová vytvorila masívne valce, ktoré upútavajú svojou viditeľnou textúrou matérie zvýraznenou pieskovým povrchom a masívnosťou objemu nepriehľadného skla. Samotné sklo a jeho tvar sú oslobodené od svojej služobnosti a predstavujú čisto amorfný naturálny živel. Kirsteen Aubreyová postupovala opačne. Pokúsila sa sklo úplne dematerializovať a podriadiť ho služobnosti. Sklo sa v tomto prípade stáva prostriedkom odkrytosti čistých a čírych tvarov.

Posledným zúčastneným tvorcom je **Patrik Illo** (1973) zo Slovenska. Jeho inštalácia je na prvý pohľad jednoduchá. Sklenené prúty, rozmiestnené horizontálne po podlahe, sa stretávajú v uzlovom bode. Za normálnych okolností by sme mohli povedať, že tento uzlový bod vytvára z prútov sieť, umožňuje komunikáciu medzi rôznymi bodmi. Lenže Illo to svojským spôsobom celé skomplikoval. Tieto body totiž nepochopiteľne expandujú, prerušujú spojenie a stávajú sa miestom, kde každá komunikácia končí. Illova inštalácia sa s istou dávkou voľnosti môže stať prenesenou metaforou toho, čo jazyk informatiky označuje termínom „spadla sieť".

Na záver by som ešte chcela spomenúť, že diela vytvorené na tohtoročnom sympóziu vznikli do značnej miery pričinením domácich sklárskych majstrov, potvrdzujúcich svoju vysokú profesionalitu a remeselnú zručnosť. Možno konštatovať, že k úspešnosti sympózia, nadobúdajúceho všetky parametre medzinárodnej kvality, prispela aj vynikajúca atmosféra.

Anna Lenková

medzinárodné sklárske sympózium Lednické Rovne 2000

VENOVANÉ PAMIATKE JARMILY RAČEKOVEJ

ako sa konzumuje remeslo

Milena Lamarová

Zdá sa, že nové milénium nanovo reviduje hmotnú kultúru a pokúša sa postihnúť kvality, ktoré boli doteraz striktne rozpoznávané v mene ručného zásahu do tvorby vecí ako individuálneho výrobku opierajúceho sa o remeselnú zručnosť a zároveň doposiaľ konzervujúce tradície folklórne, miestne, historizujúce alebo odkazujúce na kategóriu ašpirujúcu na remeslo „umelecké".

Remeslo ako kultúrny fenomén

Remeslo vo vzťahu k dizajnu sa zdá byť akousi samostatnou, uzatvorenou disciplínou pohybujúcou sa v určitých technologických a materiálových zákonitostiach a udržujúcich auru dotyku ľudskej ruky ako ubezpečenie o živých tvorivých schopnostiach človeka. Remeslo doposiaľ akoby bolo nejakým podvojným prvkom kultúry, enklávou hodnotovo a duchovne vyšších činností na rozdiel od obyčajnej strojovej – rozumej bezobsažnej – racionálnej výroby, ktorá nemá ani poriadny rodný list, keďže bola počatá kdesi v dizajnérskom ateliéri v Európe, realizovaná v ďalekom a vlhkom Thajsku a predávaná napríklad v Amerike.

A predsa sa čosi začína meniť vo vzťahu týchto dvoch výrobných paralel. Nezabúdajme na to, že zatiaľ čo pozitivistické 19. storočie akceptovalo stroj a techniku ako beh o zlepšenie kvality života, naše storočie začína skúmať hodnoty života v rade otázok, najmä v otázkach prostredia, zdrojov a skutočných hmotných potrieb spoločnosti. Supermegatechnológie súčasnosti sa zaoberajú informatizáciou a čistou biológiou, nie zlepšovaním mechanických výsledkov strojárskeho priemyslu. Kontext materiálov a ich používania aj významov sa mení a zároveň nám kladie nové otázky. Spomeňme len 60. roky, keď začala v celej Európe opozícia proti zabehnutému zákonu o priznávaní čistoty a pravdivosti materiálu. Sklo malo byť čo najsklenejšie a vlna čo najmäkšia. Plasty boli po dlhý čas najnižšou kastou, pokiaľ ich taliansky dizajn nevyzdvihol do výšok nového štýlu a nového postoja k tomuto opovrhovanému materiálu. Práve tradičná textilná remeselná disciplína tapisérie sa vzbúrila a namiesto tradičnej vlny, hodvábu či bavlny nastupovali v tejto tvorbe vlákna kovové či sklené, úlomky či torzá kovu, prútia, papier, nemocničná bielizeň a zaštopkané ponožky, koža a svetielkujúce materiály.

Mimetizácia materiálov mimochodom nebola výdobytkom 20. storočia. Fungovala však prvoplánovo. Kto nemal na denne čistý golierik bielej košele, kúpil si sadu umývateľných bakelitových golierov. Hodnota materiálu bola priznaná a ako taká zaujala tiež svoje signálne miesto v spoločnosti. Avšak symbol bieleho golierika bol záväzný. Naznačoval prácu, ktorá sa uskutočňovala v zdanlivo čistom prostredí – v kancelárii. Až súvislosť postavenia a jeho konfrontácie s realitou vytvorila zámenu jedného materiálu za druhý, lacnejší. Rozpaky nad pravým a „falošným" a medzi ručným a strojovým boli v podstate stálym problémom priemyselnej revolúcie a vytváraním určitej latentnej kritiky a schizofrénie medzi hodnotou a estetikou a medzi hodnotou a účelom. Až obdobie po 2. svetovej vojne, ktoré objavilo konzumný spôsob života s dostatkom lacných a užitočných komodít a masovej výroby, začalo zároveň objavovať posuny a protiklady životných hodnôt.

Nezabúdajme tiež na 60. roky v Československu. Nadaní mladí dizajnéri márne obchádzali vtedajšie znárodnené podniky so svojimi návrhmi. Nebol o ne záujem. Preto sa frustrovaní autori uchyľovali do svojich ateliérov a dielní, kde v podstate realizovali svoj talent prostredníctvom remesla. Najmä sklári a keramici tak vlastne suplovali dizajn, ktorý ochromená a ľahostajná výroba nebola schopná realizovať v kvalite alebo výtvarnej inovácii, po ktorej spontánne volala doba.

Iným – medzinárodným – úkazom bol tiež vznik pop artu, kritizujúci a zároveň adorujúci konzumné predmety bežného života s nástupom najbanálnejších materiálov, ktoré s iróniou a cynizmom vzývalo bežné a vulgárne v protiklade k ušľachtilému a náhradku v protiklade k solídnosti.

Nástup postmodernizmu však rozvíril kritiku a položil ťažké otázky. Inštitucionalizovaný fenomén remesla sa zachvel v základoch. Prácne a zdanlivo ručne vyrobené tvary 80. rokov ovládli nové strojové technológie a túžba po obsahovosti a príbehu postmoderného produktu sa príliš často približovala formalistickej hre. Napokon však práve konzumný spôsob života dokázal premrhať idey postmodernizmu v dizajne, postaviť ich do pozície čisto módnej vlny, ktorá v rozvinutých krajinách rýchlo našla potrebné technické zázemie. Vlastné naplnenie obsahovosti sa však nekonalo.

Záver minulého storočia, najmä v strednej Európe, bol postavený pred prispôsobenie sa novému mysleniu, ktoré si ťažko uvedomujeme až dodnes. Predvojnová výrobná a konzumná štruktúra, bohato odlíšená čo do veľkosti i charakterov a zahŕňajúca vtedy prirodzenú symbiózu priemyselnej výroby a remesla, bola komunizmom rozmetaná. Napríklad Krásná jizba bola v tom čase európsky ojedinelým strediskom, ktoré dodávalo malé série bytového zariadenia, kobercov, záclon

a iného textilu, ktorý bol vyrobený ľudovými tkáčmi, ako aj pôvabnej ľudovej keramiky. Vďaka Sutnarovi, Kybalovi, Smrčkovej a ďalším spolupracovníkom však Krásná jizba pochopila štýlovú aktuálnosť českého funkcionalizmu, ktorý bol s úspechom konzumovaný strednou triedou a prispieval tak spolu s architektúrou k vytváraniu normy vtedajšieho moderného bývania.
To je však už história. Odeon a Krásná jizba zanikli v polovici 90. rokov v prospech obchodov najnižšej úrovne a s nimi aj elegantná pasáž, ktorá vytvárala na Národnej triede v Prahe kedysi veľkomestský šperk. Až po vojne, najmä vo Veľkej Británii a v Škandinávii, pochopili niektoré inštitúcie nutnosť malosériového, moderného a cenovo prístupného nábytku, ktorý aj trhovo zhodnotili. Dodajme, že v tomto type výroby sa spontánne uplatňovali inšpirácie remeslom alebo ľudovou kultúrou.

Nové definície remesla

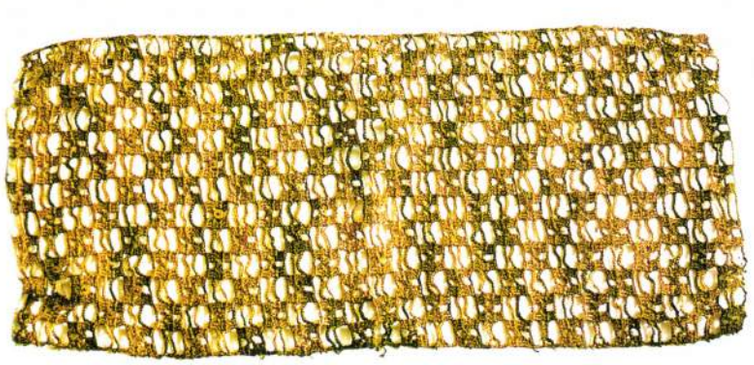
Krajina, ktorá uviedla do pohybu fenomén priemyselnej revolúcie, je známa vari najprepracovanejším systémom teórie, histórie a kritiky dizajnu. Na univerzitách vo Veľkej Británii sa tieto odbory zriaďovali veľmi dôsledne, čím sa vytvárala reťaz rozmanito koncipovanej výučby a výskumu, ktoré tiež zahŕňajú remeslo v súvislosti s jeho novými koncepciami a vzťahmi k materiálom a výrobe.
Tohto roku v máji usporiadala Buckinghamshire Chilterns University, oddelenie kritickej teórie a praxe Fakulty dizajnu s podporou oddelenia výskumu Victoria and Albert múzea v Londýne, trojdňovú medzinárodnú konferenciu na tému *Konzumácia remesla*. Jej kľúčovým cieľom bolo zvýšenie úrovne kritickej debaty prostredníctvom interdisciplinárnych teórií konzumu v štúdiu remesla, ďalej podporenie aktívneho medzinárodného výskumu, a to ako empirického, tak aj teoretického, v prijímaní remeselných objektov, prepojenie teórie a praxe príspevkami akademikov, výrobcov a profesionálov v úvahách o remesle a napokon zhodnotenie fenoménu konzumácie remesla v množstve historických, spoločenských a kultúrnych súvislostí.
Konferencia sa uskutočnila v prírodnom prostredí univerzitného kampusu Chilterns a zúčastnilo sa na nej početné a veľmi pozorné publikum. Okruh tém bol značne široký – od remesla a jeho národnej, generačnej, triednej, rasovej, sexuálnej a duchovnej identity až po úlohu remesla a mesta spojenú s problematikou urbánnej regenerácie a verejného umenia. Medzi dôležité rozpravy patrili remeslo a médiá (žurnalizmus, reklama, televízia, internet), ďalej zberateľstvo remesla a jeho kultúra – patróni a mecenáši, súkromné a verejné zbierky, demokratizácia prístupu k remeslu a napokon tá všadeprítomná konzumácia, rozprestretá v hodnotovo širokom okruhu.
Britský postoj k remeslu je dosť vyhranený a veľmi mnohotvárny, dalo by sa možno hovoriť aj o určitej sentimentalite ako vo výrobe remesla, tak v jeho hodnotení. Takzvané ručné práce sú stále živé, a to nielen u staršej generácie. Ručne upletený sveter má v Anglicku rozhodne väčšiu hodnotu než sériové výrobky napríklad v obchodnom dome Marks and Spencer. Individualistická britská povaha má veľmi blízko k takzvaným ručným prácam. Celé jedno prednáškové popoludnie bolo vyhradené práve výchovnému významu remesla ako rozvíjaniu určitých vzťahov a videní, ktoré môžu vytvárať nové väzby na ďalšie generácie.
Lisa Nortonová z Art Institute v Chicagu poukázala na remeslo ako na novú šancu interdisciplinárneho záujmu o haptiku. Až doteraz, ako hovorí, bolo remeslo niečím miestnym, ženským, rurálnym a patriacim k pracujúcej triede. Meniaci sa svet si však žiada špecifickú disciplínu, ktorá by spájala hodnotu času a práce spojenú so zručnosťami, ale tiež s aktuálnymi kultúrnymi významami a hodnotami.
Iným postrehom bol názor Elizabeth Lydiatovej, riaditeľky Londýnskeho inštitútu pre výskum, podnikanie a manažment, ktorá sa domnieva, že súčasný tvorca remesla má rôzne zábrany a zmätky v názoroch na súvislosť vzťahu medzi remeslom a jeho uplatnením inde než v komunite obce samotných remeselníkov.
Profesor David Jeremiah z Univerzity v Plymouthe sa odvolával na rozširujúci sa turizmus stredných tried a narastajúcu náročnosť predmetov suvenírového charakteru.
Karen Yarnová z Hallam University v Shefielde sa zaoberala experimentálnymi poznatkami získanými praktizovaním remesla, ktoré môžu hrať jedinečnú a cennú úlohu v oblasti dizajnu pre jeho užívateľa. Zdôraznila, že haptické, kinestetické a priestorové vedomosti sú zdrojom informácií o chápaní multisenzorickej povahy používania produktu, ktoré tak podporuje a vyvoláva fyzický záujem. Remeselné poznatky angažované viac ako dizajn v emotívnych a interpretačných rovinách zasa prinášajú do vnímania predmetu množstvo bohatého konceptu subjektívnej interpretácie.
Mirja Kälviäinenová z Kuoppio Academy of Crafts and Design charakterizovala ideológiu fínskeho remesla a jeho kvalít. Pre škandinávsky pohľad bol oddávna príznačný spôsob života. Práca je považovaná za komunikáciu remeselníkových vnútorných ideí. Patrí k nim vzťah k prostrediu a osobnosti, komunikácia a vizionárske kvality. Mŕtve objekty sa na základe spomienok a premýšľania stávajú skutočnými poslami príbehu lásky. V zmysle kultúrneho protikladu má remeslo alternatívnu úlohu voči technicko-byrokratickej a mechanickej produkcii a prináša subjektívne a unikátne skúsenosti do monotónneho života konzumentov dizajnu. Fínske remeslo má, mimochodom, svojím spôsobom aj mýtický charakter. Tvorivý proces je esenciálnou súčasťou metamorfického zrodenia produktov. Tri dni v High Wycomb, sídle Buckingham Chilterns University, boli nabité nielen konzumizmom remesla, ale aj množstvom ďalších aspektov remesla. Isté bolo jedno: a síce to, že remeslo má pred sebou ďalšiu etapu existencie, významu a obsahu a že sa nemôže uzatvoriť do akéhosi klubu alebo enklávy zvláštnej kategórie. Podľa môjho názoru to bol Stuart Walker z kanadskej univerzity v Calgary, ktorý definoval problematiku remesla na prahu tretieho tisícročia veľmi jasne. Hovoril totiž o procese zachovania a uchovávania tradičného prvku ľudskej kultúry vo výrobnom spektre. Napriek tomu, že remeselné výrobky sú dnes vysoko irelevantné v zmysle súčasnej globálnej ekonomiky, je to práve remeslo, ktoré uchováva princípy hmotnej kultúry. Je to však aj historický paradox. Je celkom jasné, že súdobá masová medzinárodná produkcia je dominantným modelom produktu a konzumu. Je to však remeslo, ktoré uchováva zmysel výroby, aj keď práve v tomto čase sa obracia jeho záujem k exkluzivite a „umeniu" namiesto užitočnosti.
Pokrok v uchovávaní onoho pôvodného remesla s citom pre životné prostredie, prírodu, ľudí a ich krajinu volá po nových formách objektov, ktoré nie sú ani remeselne vyrobené, ani masovo produkované. Prednáška Stuarta Walkera upozornila na nutnosť symbiózy oboch – remesla aj priemyselného dizajnu, ale v novom kontexte a s novými skúsenosťami. Napokon však vedúca celej konferencie Kate McIntyreová, ktorá vedie aj fakultu dizajnu, sama položila vo svojom príspevku otázku: „Čo je vlastne to, čo robí remeselný objekt takým iným a príťažlivým?"

Dr. Bohumila Milena Lamarová je externá kurátorka Umelecko-priemyselného múzea v Prahe. Študovala na Karlovej univerzite v Prahe a na Royal College of Art v Londýne, kde získala titul Master of Art. Od roku 1973 bola kurátorkou Umelecko-priemyselného múzea v Prahe, odbor dizajn 20. storočia.
Usporiadala množstvo výstav v Prahe a v zahraničí, ako napr. Století designu (1982), Padesátá léta (1988), Český kubismus – architektura a design 1910 – 1925 (putovná výstava po Európe, USA a Kanade 1991 – 1993), Signum Design (1999 – cena Ministerstva kultúry ČR za najkrajšiu knihu v kategórii katalógov). Je členkou AICA. Má za sebou bohatú publikačnú a pedagogickú činnosť. Roku 1999 získala Cenu Akadémie vied za tímovú spoluprácu na Dejinách českého výtvarného umenia, zv. IV/2.

prieskum po prieskume

V súvislosti s ústrednou témou tohto čísla - dizajn a remeslo - sme nemohli obísť Katedru textilnej tvorby na bratislavskej VŠVU. Textil ako materiálový fenomén zažíva vo svojom vývoji už dlhší čas razantný významový posun. Hranice, ktoré v minulosti určovala jeho úžitková povaha, sú dnes už definitívne zrušené. Do akej miery je teda ešte rešpektovaná jeho povaha, v ktorých polohách sa stretáva minulosť so súčasnosťou, ako vzájomne koexistujú, kde končí remeslo a kde začína dizajn a kde presahy do voľného umenia? Jedným z miest, kde tieto otázky nenápadne „visia vo vzduchu" a kde sú takpovediac denne na tanieri, je aj Ateliér voľnej textilnej tvorby.

Katarína Mácová: Detaily kabelky počas reštaurovania a po zreštaurovaní. Transformácia procesu výskumu reštaurovania do voľnej tvorby (I. téma).



Záznamy z kuloárov Ateliéru voľnej textilnej tvorby na VŠVU

Na okraj si pripomeňme niektoré faktografické údaje. Katedra textilu na VŠVU vznikla ako samostatná organizačná súčasť školy v roku 1995, keď sa oddelila od Katedry úžitkového umenia. Dnes sa katedra člení na Ateliér textilného dizajnu, Ateliér odevného dizajnu, Ateliér voľnej textilnej tvorby (s kurzom reštaurovania textilu), Kurz textilu a Kurz kresby. V rámci katedry majú študenti možnosť prestupu na rôzne oddelenia, čo umožňuje zintenzívnenie kreatívnej komunikácie ako medzi študentmi, tak aj pedagógmi. Návštevu v Ateliéri voľnej textilnej tvorby na VŠVU som absolvovala v čase vyhodnocovania semestrálnych prác a obhajob diplomových prác, to znamená v čase najviac hektickom a pre študentov aj pedagógov najexponovanejšom. V tejto napätej a navýsosť pracovnej atmosfére som nesmelo oslovila vedúcu ateliéru voľnej textilnej tvorby **doc. Evu Cisárovú-Minárikovú** a požiadala ju o rozhovor. Dohodli sme si termín a stretli sme sa o týždeň neskôr, keď už boli body rozdelené, všetko bolo rozhodnuté a na chodbách i v ateliéroch bolo nezvyčajné prázdno.

Radikálna reorganizácia výučby na VŠVU po revolúcii výrazne zmenila aj dovtedajší charakter výučby dizajnu - kvalitatívne aj kvantitatívne. Ako sa menila koncepcia výučby vo vašom ateliéri v priebehu uplynulej dekády?

V Ateliéri voľnej textilnej tvorby som sa už od začiatku môjho pedagogického pôsobenia (1990) snažila o otvorenie hraníc medzi voľnými a úžitkovými výtvarnými disciplínami. Textil ako špecificky materiálová záležitosť vyžaduje aj osobité uchopenie, a to je neodmysliteľné bez pochopenia jeho jedinečnosti v priereze historického vývoja z hľadiska materiálu aj z hľadiska techniky. Na základe toho sa snažíme výtvarne bádať v rôznorodom spektre textilných tém a techník, od jednoduchých štúdií k zložitejším, od miniatúrnych objektov, textilných šperkov k monumentálnym a priestorovým prejavom. Súčasťou prípravy je zvládnutie tkania textilných väzieb a cielený výber znovupoznania vymierajúcich techník, prepojený s neobvyklými materiálmi i netextilných výpletov. Naštudovanie historického textilu potom vyúsťuje do realizácie kópie fragmentu textílie a následne jej posunu do voľnej tvorby. Najnovšie sme zaradili do našej koncepcie aj reštaurovanie textilií, ktorého poznatky a laboratórny výskum je transformovaný do výtvarnej reči. V súčasnosti už napr. spolupracujeme na reštaurovaní textílií v Židovskom múzeu, na Bratislavskom hrade či v kaštieli Betliar. Rôznorodosť poznatkov a skúseností je potom cestou k hraničným bodom textilného vyjadrenia v materiálových paradoxoch, intermediálnych presahoch či priestorových inštaláciách.

Na čo kladiete dôraz v príprave svojich študentov, presnejšie študentiek, vo vašom ateliéri?

Jedným z najdôležitejších prameňov poznania fenoménu textil je podľa mňa zvládnutie tradičných techník jeho spracovania. Preto si v našom ateliéri zakladám na tom, aby študenti zvládli čo najviac rôznorodých historických techník. Snažíme sa rovnomerne spoznávať šľachtickú, sakrálnu i ľudovú výšivku a zároveň sa pokúšame zachytávať a revitalizovať ostatné už vymierajúce ľudové techniky spracovania textilu. Ešte začiatkom 90. rokov sa nám podarilo zrealizovať workshop v Zaježovej, kde sa mali študenti možnosť zoznámiť so zápästkovou technikou, tkaním cigánskych tkaníc, gubárskou prácou s ovčou vlnou, splsťovaním vlny, spriadaním vlny drugou či

s kapčiarskym pletením ihlicami. V súčasnosti spolupracujeme s Dr. Zajoncom, etnografom, ktorý patrí medzi predných znalcov ľudových techník, a podotýkam, že ich ovláda teoreticky aj prakticky. Rovnako sa venujeme aj výučbe paličkovanej čipky či drotárskemu opletaniu predmetu. Po zvládnutí týchto technológií potom študenti v rámci spracovania semestrálnych tém kreatívne posúvajú svoje poznatky ich využitím v nových „ voľných" výtvarných kontextoch. Programy semestrálnych tém potom dopĺňajú teoretické prednášky z dejín textilu a technológií starých textilných techník, reštaurovania historických textílií a študijné cesty za historickými a súčasnými zbierkami textilu v Európe.

Zvládnutie historických techník vyžaduje iste veľa trpezlivosti. Ako k tomu pristupujú študenti?

Aj keď často ide o veľmi prácne výrobné technológie, ktoré sú náročne na čas a trpezlivosť, mám dobrý pocit, keď študenti sami postupne zisťujú, že je to v ich osobnom raste zmysluplné. Ak sú prinútení zamyslieť sa nad tým, čo ich z naučených techník osloví, vytvára sa pevnejší a intímnejší vzťah k materiálu, a to sa odráža aj v sebavedomejších posunoch do voľnej tvorby. Samozrejme, že študenti musia byť témou v prvom rade zaujatí, pohltení, jedine potom môže nastať osobný posun, a to sa, myslím si, nedá bez vkladu pedagóga. Mojou úlohou je po kvapôčkach ich motivovať a iba nenásilne formovať, ponúknuť im podnety, vytvoriť tvorivé a otvorené zázemie, z ktorého môžu čerpať a ktoré im umožní nájsť si vlastný vyjadrovací jazyk. Aj tak však cítim osobnú zodpovednosť za každého študenta.

Je po prieskume. Ako hodnotíte tohtoročné semestrálne práce?

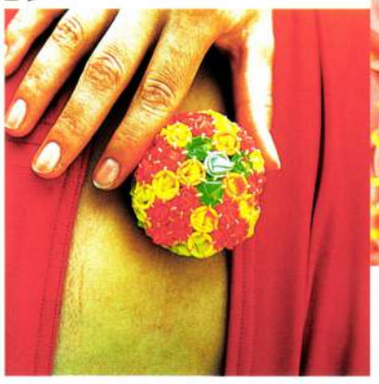
Tento rok to neboli veľké a efektné veci, ale to je prirodzené vyústenie tohtoročného zadania. Študenti mali tri témy, a to výskum a reštaurovanie vybraného historického textilu a jeho následná transformácia do voľnej tvorby, ďalej kópiu historického fragmentu a šperk. To všetko sú témy, ktoré rezonujú najmä v malých, ale o to prácnejších objektoch. Úspech vidím v pochopení a zareagovaní na podnety, ktoré získali počas semestra. Vo výsledných prácach bolo cítiť symbiózu remeselnej a výtvarnej stránky. Oceňujem aj to, ako sa dokázali pri riešení jednej témy pozrieť na zadanie z rôznych uhlov pohľadu. V najbližšom, zimnom, semestri plánujeme voľnejšie témy, zastrešujúcim motívom by mal byť chlad, sneh, ľad, odraz svetla a transparentnosť.

Popri pedagogickej činnosti sa venujete aj vlastnej voľnej tvorbe. Ako spájate tieto dva svety?

Musím sa priznať, že prvotné obavy z role pedagóga a aj z nedostatku času pre vlastnú tvorbu sú v súčasnosti viacmenej zažehnané. Ako autorka mám, naopak, pocit, že vďaka škole môžem realizovať študijné cesty, na príprave ktorých sa podieľam a ktoré sú pre nás inšpiratívnym zdrojom poznania historických textílií. Zároveň so študentmi objavujem staré techniky, ktoré následne najmä v miniatúrach využívam. Je to vzájomná interakcia, ktorá ma formuje a pomáha mi znovuobjavovať veci, okolo ktorých chodíme zvyčajne bez povšimnutia. A konečne je tu ten skvelý pocit, že ak do študentov niečo vložím, cítim, ako sa to postupne vracia – výtvarne, pedagogicky, a najmä ľudsky.

Ďakujem za rozhovor.

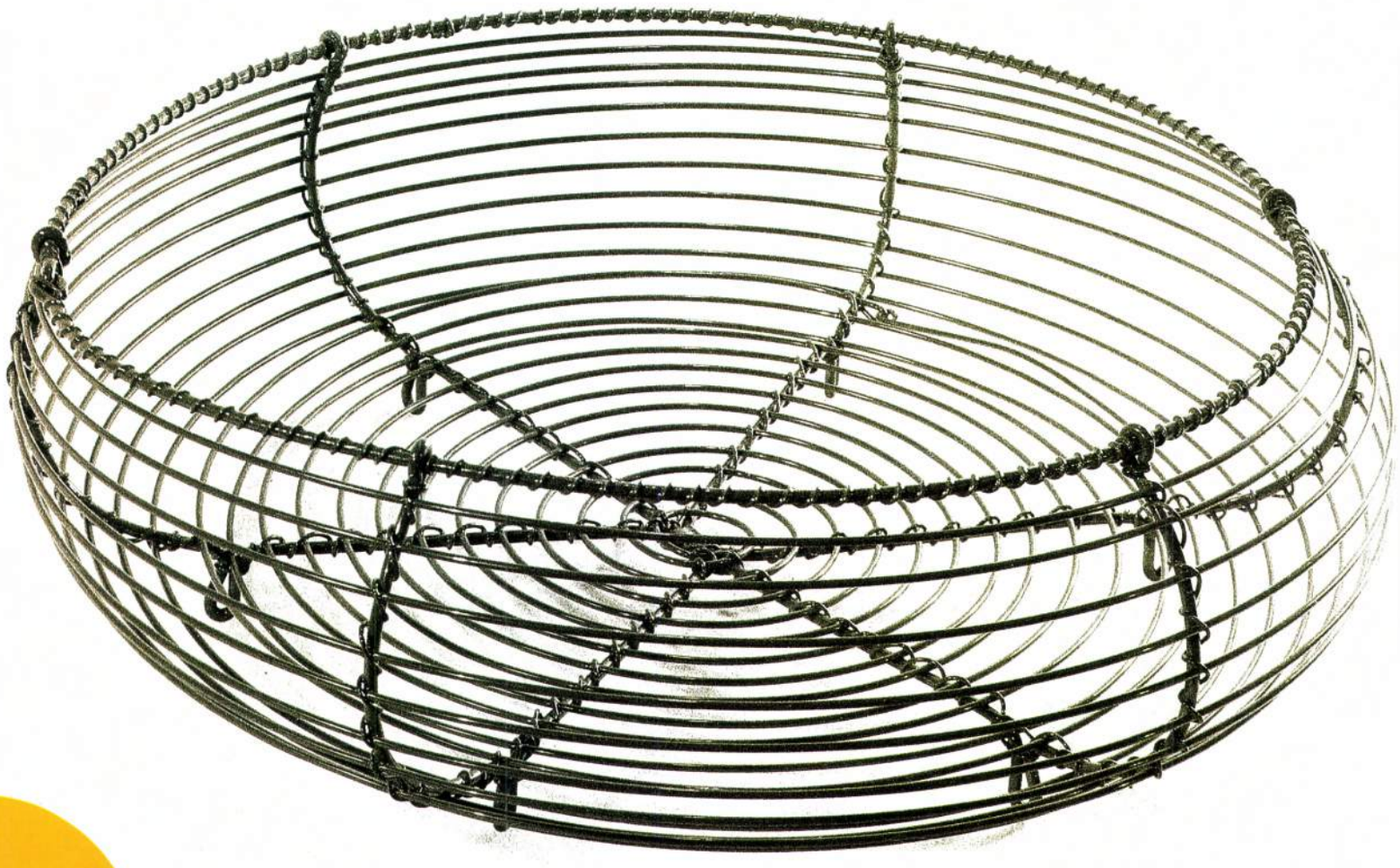
Ľubica Hustá



Katarína Macová: Textilný šperk – tašička z balónikov. Využite starých textilných techník (II. téma).

Foto: Ján Ondrejka

Z originálneho nápadu využitia netypického materiálu na výrobu úžitkových predmetov vzniklo remeslo, ktoré patrí medzi najvlastnejšie prejavy slovenskej materiálnej kultúry.



HISTÓRIA A SÚČASNOSŤ JEDNÉHO REMESLA

znovuobjavenie drôtu

Počiatky

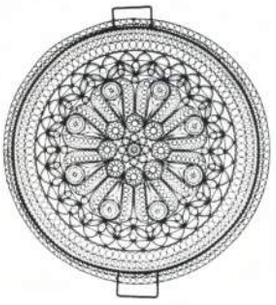
Podnetom pre vznik drotárstva bola katastrofálna hospodárska a sociálna situácia na prelome 17. a 18. storočia a existencia drôtoťažeckých dielní v hutníckej oblasti Sliezska. Pôvodne vandrovné remeslo opravárenského charakteru stratilo v priebehu 19. storočia lokálny charakter a z oblasti Kysúc a Spiša sa rozšírilo na všetky kontinenty. V cudzine časom nadobudlo ráz dielenskej výroby, o čom svedčí existencia viac ako 300 drotárskych remeselných dielní a manufaktúr.

Drôt bol do 18. storočia takmer neznámym materiálom na výrobu úžitkových predmetov. Používal sa na zhotovovanie častí brnenia, mreží, spôn, ihiel, ihlíc a klincov, neskôr aj na spletanie lán využívaných v baníctve. Drotári ho postavili na úroveň klasických materiálov, ako boli hlina, drevo, prírodné vlákna a pod., a začali ho masovo uplatňovať na výrobkoch každodenného použitia. Na tento účel sa ukázal ako mimoriadne vhodný pre svoje dobré vlastnosti – pevnosť, pružnosť, trvanlivosť, dobrú tvarovateľnosť, nízku cenu a všeobecnú dostupnosť.

Drotári postupne vyvinuli unikátnu technológiu ručného tvarovania a viazania drôtu bez použitia zváraných či spájkovaných spojov, založenú výlučne na ručnej práci s použitím minimálneho množstva pracovných nástrojov. Niekoľko druhov klieští, kladivo a jednoduché šablóny na tvarovanie a stáčanie drôtu – to bolo vybavenie drotárskej dielne aj vo vrcholnom období manufaktúrnej výroby. Celý výrobok sa plietol z drôtu, jednotlivé časti sa spájali tenším viazacím drôtom alebo pevnými či voľnými očkami.

Podnos, miska a stojan na vajíčka. Pocínovaný oceľový drôt.
1. polovica 20. stor.

Miska. Pocínovaný oceľový drôt.
Začiatok 20. stor.



Dekoratívny podnos. Oceľový a pozinkovaný drôt.
Autor: **Ladislav Jurovatý st.**, 1989.

Materiál a forma

Svojrázna technológia a špecifický charakter materiálu určovali aj dizajn výrobkov. Tradičné drôtené predmety sa vyznačovali racionálnym tvarom, ktorý zohľadňoval účel predmetu. Použitie charakteristických ozdobných a zároveň i funkčných prvkov ich posúvalo z čisto úžitkovej do dekoratívnej polohy. Ozdobné prvky vychádzali zo slovenskej ornamentalistiky, predovšetkým z ľudových výšiviek. Išlo najmä o motívy jednoduchých i esovitých plošných špirál, srdiečok, trojlístkov, geometrických tvarov, slučiek či vlnoviek v nespočetných variáciách a kombináciách. Špirálovité obtáčanie základných konštrukčných prvkov výrobku tenším drôtikom alebo pružinou predstavovalo paralelu spevňovania okrajov textílií farebnými niťami. Vďaka priehľadnej konštrukcii drôtené predmety pôsobili vzdušným dojmom a ľudový výtvarný prejav im vtlačil insitný pôvab. Najpoužívanejším materiálom bol tvrdší oceľový a mäkký žíhaný viazací drôt, ktorý sa povrchovo upravoval cínovaním, čiernením za tepla v olejovom kúpeli, vo veľkých drotárskych továrňach aj niklovaním. Začiatkom 20. storočia sa zriedkavo objavuje aj farebný náter.

Popri klasických predmetoch sa v 19. storočí objavili aj artefakty z ušľachtilejších druhov drôtu, najmä mosadzného, často pozlátené a postriebrené, ovplyvnené dobovým meštianskym vkusom. Nad tvarovou účelnosťou i funkčnosťou týchto predmetov prevládala ozdobnosť. Prínosom ich zavedenia do výroby bolo zdokonalenie drotárskej technológie a jej obohatenie o technologické postupy iných remeselných odvetví, napr. košikárskych pletiarskych techník.

Vešiak, naberačky, podložka pod hrniec a žehličku.
Pocínovaný a čiernený oceľový drôt. Začiatok 20. stor.

Ponuka drôtených predmetov na trhu bola mimoriadne široká a pestrá. Od pascí na myši cez kuchynské náčinie, drôtenú galantériu, bytové doplnky, vtáčie klietky, detské hračky až po potreby pre vinárov, koše na zber slimákov, krajčírske figuríny, drôtené kostry pohrebných vencov či bezpečnostné siete a mreže pre banky a pošty. Obchodný katalóg výrobkov moskovskej továrne na výrobu drôteného a plechového tovaru Štefana Hunčíka a Imricha Krutošíka z roku 1905 ponúkal napríklad viac ako 350 druhov výrobkov z drôtu.

Hoci drotárske dielne v cudzine prispôsobili svoju produkciu požiadavkám miestneho trhu, všetky drôtené výrobky niesli po stránke technologickej i estetickej znaky pôvodného remesla a slovenskej ľudovej kultúry. Drotárstvo dosiahlo svoj vrchol na prelome 19. a 20. storočia, no pod tlakom konkurencie lacnej továrenskej výroby po 2. svetovej vojne prakticky zaniklo.

Obrodenie drôtu

Významnejšie uplatnenie drôtu v úžitkovom i výtvarnom umení nastáva až v 90. rokoch. Kedysi také obľúbené drôtené predmety v súčasnosti stratili svoj účel, preto dnes toto remeslo hľadá pri zachovaní pôvodnej technológie, materiálu a charakteru ručnej výroby nové využitie v rôznych oblastiach úžitkovej tvorby. V nadväznosti na tradíciu opletania hlineného riadu sa využíva vynikajúca kombinovateľnosť drôtu s inými materiálmi, čo zvyšuje možnosť jeho uplatnenia. Objavujú sa aj nové druhy drôtov - včelársky, pozinkovaný, antikorový a strieborný. Vývoj postúpil aj v technologickej oblasti, najmä prienikom textilných výrobných techník do spracovania drôtu.

Tradičná tvorba sortimentom priamo nadväzuje na pôvodnú drotársku výrobu. Výrazná je tvarová štylizácia predmetov i dekoru a objavujú sa i netradičné ozdobné prvky s charakteristickým autorským rukopisom. Popri individuálnych výrobcoch (Štefan a Ľubomír Smržík, Ladislav Fapšo, Ladislav Kunetka) sa klasickej výrobe venuje aj Dielňa umelecko-úžitkového drotárstva v Drôtovni, a. s. , Hlohovec.

Podnikanie s drôtom

Dielňa vznikla v roku 1994 z potreby riešiť zamestnanosť pracovníkov so zmenenou pracovnou schopnosťou a z iniciatívy umeleckého remeselníka - kováča a drotára Ladislava Jurovatého st. Vypracoval projekt využitia hlavného výrobného produktu v doplnkovej produkcii úžitkových a dekoratívnych výrobkov, priamo vychádzajúcej z pôvodného drotárskeho remesla. Zostavil program rekvalifikačného kurzu drotárskej technológie a vyškolil prvých 13 pracovníkov. Ako technológ a dizajnér navrhol aj základný výrobný sortiment. Všetky výrobky i hlavné konštrukčné prvky sú zhotovované ručne z oceľového drôtu, najčastejšie technikou lineárneho a slučkového výpletu. Na dekoratívne účely sú určené predmety bez povrchovej úpravy alebo chemicky čiernené. Hygienické normy pre styk s potravinami spĺňajú výrobky niklované či farbené komaxitovými farbami v štyroch farebných variáciách - bielej, čiernej, červenej a fialovej.

V súčasnosti v dielni pracuje 10 - 12 zamestnancov. Vyrábajú pestrú paletu výrobkov od misiek, košíkov, vešiakov, podložiek pod horúce nádoby či žehličky, vtáčích klietok a pascí na myši až po grilovancie ihlice, dekoratívne spony do vlasov a vianočné ozdoby, spolu viac ako 170 druhov. Charakter ručnej práce umožňuje vysokú prispôsobivosť požiadavkám trhu a popri stálom sortimente je dielňa schopná vyrábať aj na objednávku. Dlhodobo spolupracuje so študentmi Katedry dizajnu VŠVU v Bratislave pri realizácii návrhov ich ročníkových alebo diplomových prác. S plným počtom zamestnancov môže pracovisko vyprodukovať až 600 výrobkov mesačne. Všetky vzory sú chránené Úradom priemyselného vlastníctva SR.

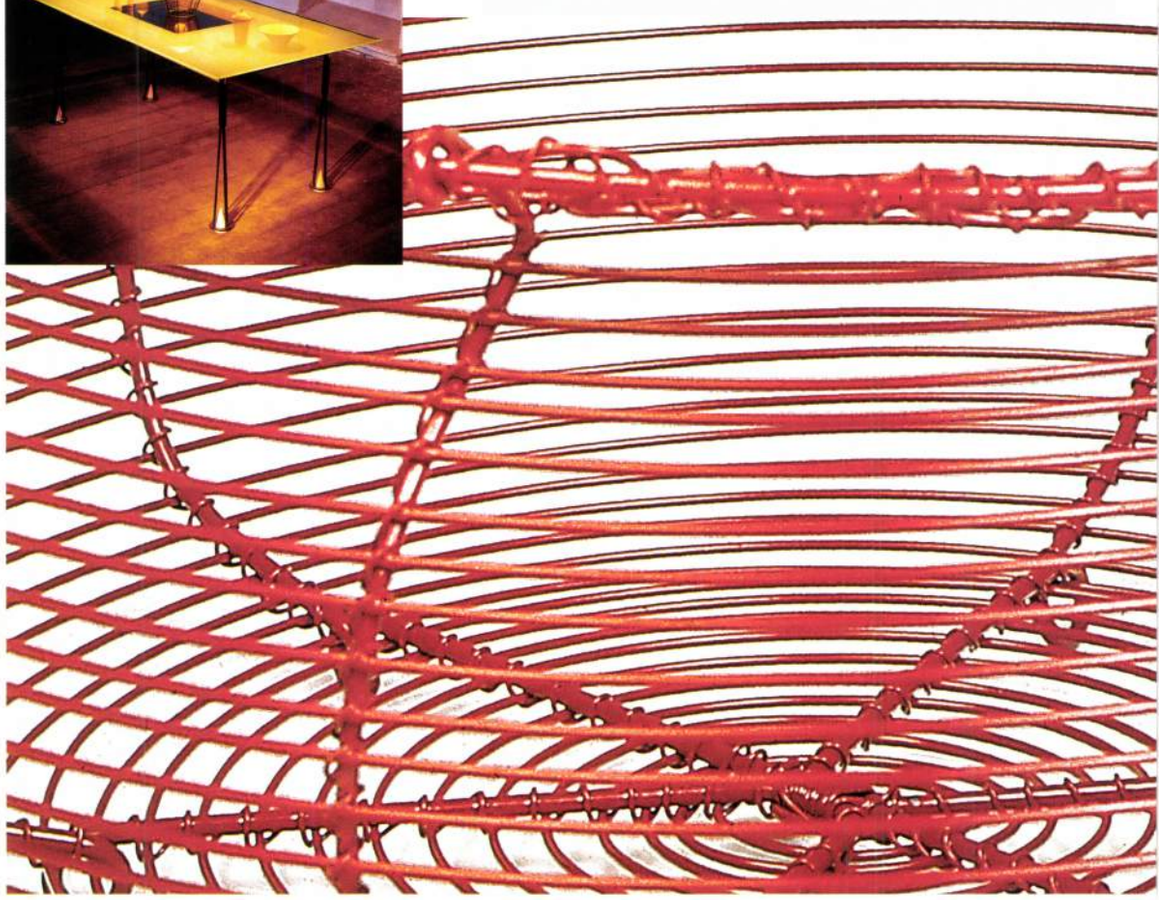
Posun tradície

Zakladateľ dielne *Ladislav Jurovatý st.* posúva vlastnú úžitkovú tvorbu do výtvarnejšej polohy využitím motívov bohatej, až barokovej ľudovej ornamentálnosti a tvarovým predimenzovaním predmetov. Jeho podnosy, vešiaky, lustre, svietniky, krbové náradie a mreže či deliace paravány pôsobia dojmom veľkoplošnej čipky. Kombináciou oceľového a pozinkovaného drôtu dáva predmetom jemnú farebnosť. Pre jeho rukopis je charakteristický slučkový výplet, ktorý technicky zdokonalil. Spolu s pražským architektom Josefom Jedličkom vytvoril v 70. rokoch interiérové doplnky z drôtu v spojení s kovaným železom do viacerých verejných budov v Čechách i na Slovensku.

Na remeselnú techniku aj typ úžitkovo-dekoratívnych predmetov svojho otca nadviazal *Ladislav Jurovatý ml.*, avšak klasický ornament viac štylizuje alebo ho úplne nahrádza abstraktnými líniami. V poslednom čase plošné artefakty vyťahuje do priestoru, čím vznikajú rozmerné misy mäkkých zaoblených tvarov, ktorých výplet je geometricky členený v plochách tvorených slučkami rôznych veľkostí. V interiérových prvkoch experimentuje s kombináciou oceľového a pozinkovaného plechu s drôtom. Materiál výnimočne povrchovo upravuje patinovaním, inak zachováva jeho prirodzený kovový vzhľad.

Z profesionálnych dizajnérov sa aplikácii drôtu v úžitkovom

Stôl, lampy a stojan na nádobu. Dizajn: **Šimon Mišurda** (keramika na stôl: Etela Lúčová), 1999.



Svietidlo. Dizajn: Šimon Mišurda, 1999.

umení programovo venuje *Šimon Mišurda*, absolvent Katedry dizajnu VŠVU v Bratislave (ateliér doc. F. Chrenku), ktorý v súčasnosti pracuje ako návrhár ÚĽUV-u. Materiál ho zaujal svojou variabilitou, jednoduchosťou a charakterom linky. Výsledkom spojenia drôtu s tradičnou remeselnou technológiou a svojským estetickým videním sú drobné úžitkové predmety, ako napr. misy a dózy, elektrické osvetľovacie telesá jednoduché i v podobe efektných interiérových solitérov a nábytok. Je autorom originálneho typu svietidiel - kahancov na aromatický olej, vsadených do závesného drôteného telesa. Mišurda stavia na jednoduchosti a prirodzenosti. Uplatňuje čisté geometrické tvary vyhotovené lineárnym výpletom, ktorý dynamizuje zhustením alebo veľmi striedmym použitím ozdobných prvkov, ako sú pásy slučiek a špirály. Drôt kombinuje s plechom, drevom, sklom, papierom a keramikou neutrálnych farebných odtieňov, ktoré prirodzene kontrastujú s čiernou drôtenou linkou.

Spojenie drôtu s klasickou textilnou technikou strojového i ručného pletenia využíva *Andrea Lachová*, študentka IV. ročníka Katedry textilnej tvorby VŠVU v Bratislave (ateliér doc. Jozefa Bajusa). Drôtený úplet z medeného a včelárskeho drôtu umožňuje pri tvarovaní misiek, podnosov, servírovacích tašiek a svietnikov využiť efekty riasenia, vzájomného prenikania viacerých vrstiev a vytvárania rozličných dutiniek, čo dáva úžitkovým predmetom zaujímavý a nekonvenčný vzhľad. Doladenie kontrastu bieleho a červeného drôtu dosahuje tepelnou adjustáciou výrobku (pozri s. 19 - pozn. red.).

V šperkárstve sú tradičné zlatnícke techniky nahradené technológiou ručného tvarovania a spletania drôtu, umocnenou použitím striebra, často v kombinácii s polodrahokamami, perlami, koralmi, jantárom, sklom a keramikou. Šperku zhotovenému drotárskymi technikami sa donedávna ako jediná venovala *Remígia Biskupská*. Od ornamentálneho šperku, ovplyvneného veľkomoravskou kultúrou a ľudovou výšivkou, prešla k abstraktným motívom. V poslednom čase pracuje s voľne, až náhodne tvarovaným zhlukom drôtikov.

Ľudové textilné techniky pri tvorbe drôtených šperkov využíva *Marta Filová*. Vychádza z techniky šitej čipky, viazaných uzlov, plátnovej či krosienkovej väzby a tradičných drotárskych ozdobných prvkov, najmä špirál, a vzájomne ich kombinuje.

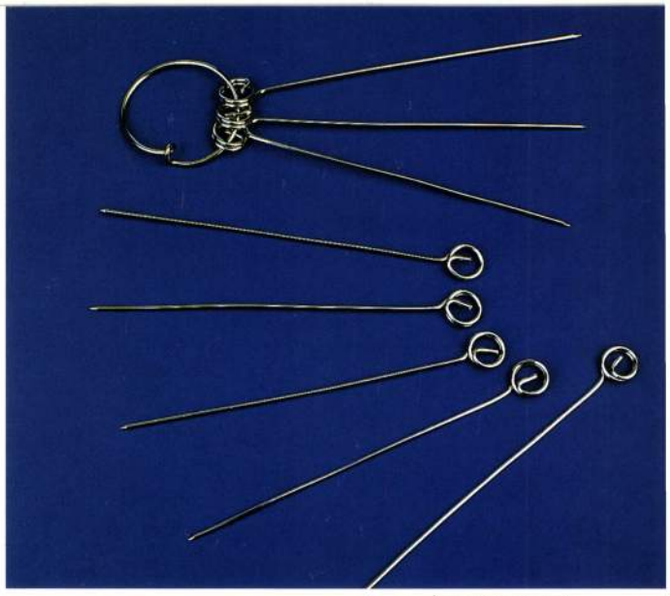
Naznačené trendy použitia drôtu v úžitkovom umení nie sú konečné. Neustále sa objavujú nové možnosti ako výzva pre tvorcov hľadajúcicich originálny umelecký výraz. Životaschopnosť slovenského dizajnu, založeného na národných špecifikách, potvrdzuje i významné ocenenie projektu Júlie Kunovskej Pocta drotárstvu na medzinárodnej výstave Európa za stolom vo Francúzsku v roku 1996, kde návrh stolovania s využitím drôtených objektov a doplnkov získal v konkurencii 18 krajín prvé miesto (pozri DE SIGN UM č. 3/96, s. 3 - pozn. red.).

Tvorivé spojenie unikátneho remeselného dedičstva so súčasnými úžitkovými a estetickými normami vnáša do pôvodného remesla novú kvalitu, obsah i formu a pri mnohých druhch úžitkových predmetov vytvára ich špecifickú slovenskú podobu, jedinečnú a zaujímavú.

Katarína Hallonová

Autorka je odborná pracovníčka sekcie drotárstva Považského múzea v Žiline.

Ďakujeme Považskému múzeu v Žiline za poskytnutý obrazový materiál zo svojich zbierok. Ďakujeme tiež a. s. Drôtovňa Drôty v Hlohovci za zapožičanie obrazového materiálu zo svojej produkcie.



IHLICE NA JEDNOHUBKY.
Z PRODUKCIE DIELNE UMELECKO-ÚŽITKOVÉHO DROTÁRSTVA V DRÔTOVNI, A. S., HLOHOVEC.

Foto: Filip Lašut, archív Považského múzea, archív a. s. Drôtovňa drôty a Robo Kočan, archív Š. M.

KOŠÍK NA VAJÍČKA. ČIERNENÝ OCEĽOVÝ DRÔT. AUTOR: **VIKTOR BENKO-GRÍTER**, 1994

PASCA NA MYŠI A MISKA. Z PRODUKCIE DIELNE UMELECKO-ÚŽITKOVÉHO DROTÁRSTVA V DRÔTOVNI, A. S., HLOHOVEC.

šesťkrát sklo

Otvorením Oddelenia skla v architektúre (VŠVU, 1965) sa sklo začalo chápať v nových priestorových súvislostiach ako rovnocenný prvok architektonickej koncepcie. Novátorské technologické postupy i výrazové prostriedky rýchlo zaradili slovenských sklárov medzi svetovú špičku. Po mimoriadne plodných a úspešných rokoch sa dnes o ich práci dozvedáme len sporadicky. Je tu teda dosť dôvodov aspoň na krátke návštevy v sklárskych ateliéroch a rozhovory s tvorcami.

Juraj Opršal (1953)

Dostal som možnosť odpovedať na otázku „Kam sa dostalo sklo?"

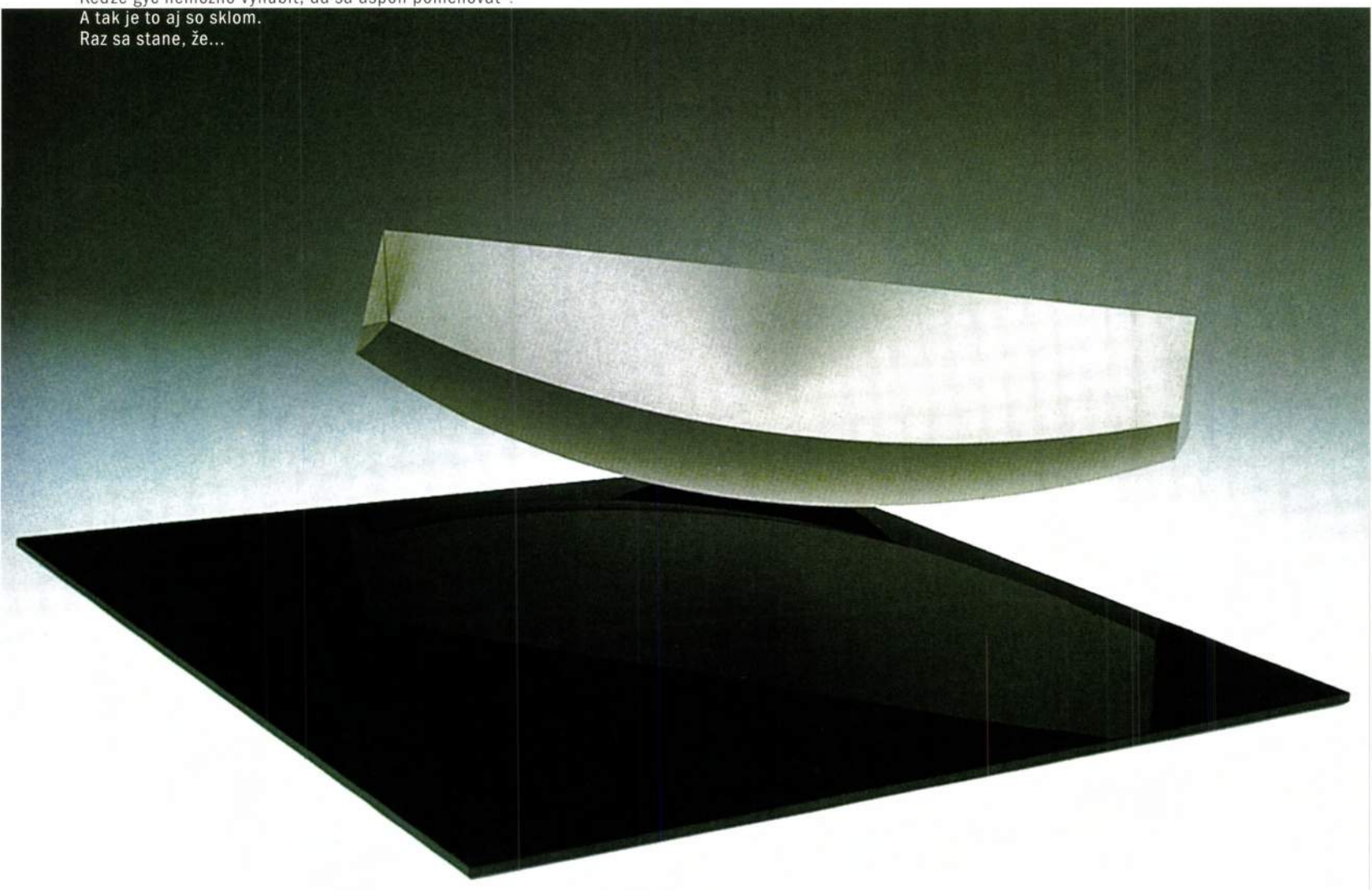
Pri pohľade okolo seba mám pocit, že nekvalita sa stala kvalitou a banálne vážnym. Je ťažké si priznať, že aj to, čo vzniklo z ušľachtilej ambície, neštandardnej myšlienky, a najmä bytostnej potreby a nutkania umelca, sa defraudovalo a z výnimočného sa stalo priemerné, z delikátneho atrakcia, kuriozita a z nekonvenčného všedné.

Raz sa stalo, že pod vplyvom osobného uspokojenia a nástupom neinvenčných inovátorov pôvodných myšlienok, činov a diel sa Dielo, Myšlienka a Čin vo svojej skutočnej a jedinej pravdivej hodnote premenili na pseudomyšlienku, pseudodielo, pseudočin... a tak sa etabloval a začal sa oslavovať gýč. Ako v umení, tak aj inde.

Neviem, kde je hranica medzi umením a gýčom, neviem, kde je hranica miery a nemiery, tvorivosti a epigónstva, ale možno odpoveď ponúka výrok Karla Čapka: „Nie je vôbec ľahké definovať, čo je gýč: je to umelecké dielo, ktoré vlastne nie je umeleckým dielom, aj keď sa tak tvári, je to vyhovenie populárnemu vkusu: je to ohavné a úžasne obľúbené: je to páčivé, sentimentálne, frivolné, navoňané a nakučeravené a ostužkované a lacné a módne a sprosté a pohodlné na chápanie a vytváranie: je to skrátka gýč, inak sa to povedať nedá... je to svetový, medzinárodný, zdomácnený fakt vo všetkých civilizovaných krajinách... Keby sme mali na to slovo, zistili by sme, že nie sú len gýče umelecké, ale aj gýče politické, rečnícke, novinárske, kritické, etické a všelijaké iné: zistili by sme, že vo všetkých oblastiach ľudskej činnosti sú gýčiari... a tí druhí ... Keďže gýč nemožno vyhubiť, dá sa aspoň pomenovať".

A tak je to aj so sklom.

Raz sa stane, že...



Juraj Opršal: Hesperus, 1998.

Viktor Oravec: Taviaca rúra. Vstupný foyer administratívnej budovy železiarní v Podbrezovej, 1998. V spolupráci s Milanom Pagáčom.

Viktor Oravec (1960)

Máte sa dnes možnosť ako sklár realizovať aj prácami v architektúre?

Ťažko dnes hovoriť o extra projektoch a ponukách. Nie som typ, ktorý by robil veci do „šuflíka". U mňa všetko vzniká za pochodu. Som zvyknutý reagovať na konkrétny priestor a tému. Pred revolúciou existovala dobre známa „Hlava V". Teraz si každý hľadá vlastné možnosti odbytu a realizácie. V praxi to znamená, že máte priateľov architektov, s ktorými spolupracujete. Pri takejto kooperácii je vždy nutné sa do istej miery podriadiť požiadavkám architekta, zároveň nájsť kompromis medzi vlastnou, absolútne voľnou tvorbou a predstavou investora. Všetko podlieha dvojitej korekcii.

Ako hodnotíte situáciu v sklárskej tvorbe na Slovensku?

Situácia v ateliérovej tvorbe, nehovoriac už o spojení skla s architektúrou, nie je optimálna. Nechcem povedať, že naša generácia to mala ľahšie, ale... Všetci vieme, aký je súčasný duch doby a do akej miery sa naša spoločnosť zaujíma o umenie ako také. Chýbajú podujatia, podnetné výstavy, súťaže. Aj výroba stagnuje. Maximálne sa zredukovala ručná práca, takisto skončila produkcia autorského skla, závody začali využívať automatické linky. Naša výtvarná obec je natoľko roztrieštená, že je problém udržať ju v ideovej jednote. Chýbajú informácie, každý koná na vlastnú päsť.

Kde možno hľadať východiská?

Jediný liek na všetky depresie je práca. Nedá sa žiť v ústraní.

Pôsobíte ako dielenský asistent na VŠVU...

Mladí sa mi zdajú byť dosť apatickí a skeptickí. Mám pocit, že ich práce sú v myšlienkovom náboji trochu povrchné. Sklo ako materiál má široký záber, ale tiež určité hranice, ktoré sa nedajú prekročiť. Mnohé veci sú podmienené aj technologicky. Škola by potrebovala kompletne obnoviť strojový park, sme vybavení len na spracovanie skla za studena. Študenti častokrát prídu s nápaditými výstupmi z počítača, ktoré sa však nedajú realizovať. Chýba im intenzívny filozofický názor, ale to iste súvisí aj s momentálnou situáciou. Mladí výtvarníci dnes musia byť tvrdí a vedieť sa presadiť. A to sa podarí len niektorým.

Jozef Vachálek (1944)

Ste prvým absolventom Oddelenia skla v architektúre pri katedre užitého umenia na VŠVU...

Cígler prišiel s nadčasovou a jasnou koncepciou. Išlo mu o skúmanie schopností a možností skla v kombinácii s inými hmotami a jeho uplatnenia v širšom meradle. Škola sa takmer okamžite zaradila medzi špičky európskeho i svetového skla, pritom jej absolventi sa uplatnili v rámci práce so sklom v najrôznejších oblastiach.

Dlhé roky sa venujete práci so sklom. Ako vnímate súčasnú situáciu na Slovensku?

Po roku 1989 sa kompletne zmenili ekonomické pravidlá. Tento proces sa vo všeobecnosti k umeniu zachoval priam macošsky. Po boome „novej" architektúry sa, bohužiaľ, začalo preferovať použitie zahraničného dizajnu, mobiliáru. Náhradky materiálov a bombastické tvary, hoci len zo sadrokartónu, rôzne imitácie... Tým, samozrejme, utrpela hlavne domáca dizajnérska a výtvarnícka obec. Najväčší problém však vidím v absolútnom nedostatku legislatívneho zabezpečenia umelca. Dnes neexistuje zákon, ktorý by právne chránil našu prácu. Umenie je vo všeobecnosti nedocenené a celkovo v nepriaznivej finančnej situácii. Tvorivá práca výtvarníka je na trhu potláčaná, prezentácia prebieha len pod menom firmy.

Môžete byť konkrétnejší?

Na Slovensko vstupuje zahraničný investor. Príde s ohurujúcim architektonickým projektom. Vo fáze prezentácie je všetko, povedal by som, až prešpikované výtvarným umením. Ale to len dovtedy, kým firma nezíska stavebné povolenie. Od toho momentu je umelec zo spolupráce vynechaný a jeho práca vypustená z rozpočtových a stavebných nákladov. Bohužiaľ, ako výtvarníci sme závislí nie od odborných komisií, ale od hlavných manažérov, ktorí majú k umeniu veľmi ďaleko a obhajujú iba finančné ukazovatele. Odmietam túto absenciu spojenia exteriéru, architektúry a výtvarného umenia, ktorú títo ľudia v rámci šetrenia presadzujú. Jednoducho, nemyslíme do budúcnosti, a to je hazard!

Jozef Vachálek: Sklená vitráž v Kostole Vincenta de Paul v Bratislave-Ružinove, 2000. V spolupráci s ing. arch. Eduardom Šutekom. Vizualizácia.

Na čom momentálne pracujete?

Naposledy som realizoval dve exteriérové fontány a niekoľko interiérových objektov pre EXPO Hannover. Pripravujem tiež dve výstavy, v USA a na Slovensku. Zároveň sa chystám zrealizovať môj dávny sen, projekt, ktorý by pomohol oživiť výrobu v našich závodoch a stal by sa impulzom, ale aj podporou hlavne pre nastupujúcu generáciu slovenských sklárov.

Zora Palová (1947)

V súčasnosti pôsobíte na Univerzite v Sunderlande. Čomu sa venujete okrem výskumnej a pedagogickej činnosti?

Momentálne pripravujem výstavu sklenených sôch väčších rozmerov (1,5 - 2m) do Luxemburgu a súčasne kolekciu na Umelecké trhy voľného umenia SOFA v Chichagu.

A väčšie realizácie?

S manželom máme to šťastie, že môžeme uplatniť voľnú tvorbu aj v architektúre. Je to pre umelca asi ten najideálnejší stav - robiť a žiť z toho, čo má človek rád. Našou zatiaľ poslednou monumentálnou prácou je realizácia päťmetrového „Light Transformer" z modrého skla, kovu a bridlice pre Národné centrum skla v Sunderlande. (Pozn. autora: Je to najväčšia, najťažšia a najvýznamnejšia tavená sklenená skulptúra v Británii).

Ako je to s postavením skla na trhu s umením?

Kupuje sa skôr tradičné umenie. Overené materiály a mená. Ľudia sú zvyknutí na obrazy, len ťažko kupujú niečo nové. Sklo má v Británii inú pozíciu. Keď som prišla do Anglicka, ani jeden sklár nepracoval so sklom v rámci veľkých dimenzií. Všetko to boli objekty tak okolo 30, maximálne 50 cm.

V Anglicku pôsobíte od roku 1996. Môžete porovnať úroveň a podmienky štúdia?

V Británii je väčšia podpora mladých umelcov. Pre sklára je obrovským problémom začať. Potrebuje silné technické vybavenie, nákladné stroje i materiály. V Anglicku existujú absolventské granty, ktoré študentovi v začiatkoch pomôžu prekonať finančný deficit. Čo sa týka organizácie štúdia, na Slovensku sa na školu hlási veľmi kvalitní študenti. Tí v Anglicku idú na právo a medicínu. Výtvarné smery nie sú až také obsadzované a žiadané. Do prvého ročníka prijímame okolo 30 študentov, ale iba dvaja či traja sa ukážu ako naozaj talentovaní. Selekcia sa nerobí pred vstupom na školu, ale počas trojročného štúdia a po vstupe na výtvarnú scénu.

Sledujete dianie na Slovensku?

Samozrejme. A vždy sa snažím pomáhať napríklad prostredníctvom študentských výmen. Mám radosť, že aj mladí sa začínajú veľmi úspešne presadzovať. Na druhej strane musím priznať, že budúcnosť skla na Slovensku vidím dosť skepticky. Veľa absolventov opúšťa svoju profesiu. Je smutné, že ani SNG nerobí žiadne nákupy. Keď sa nebudeme snažiť o podporu umenia, nebudeme sa mať čím prezentovať.

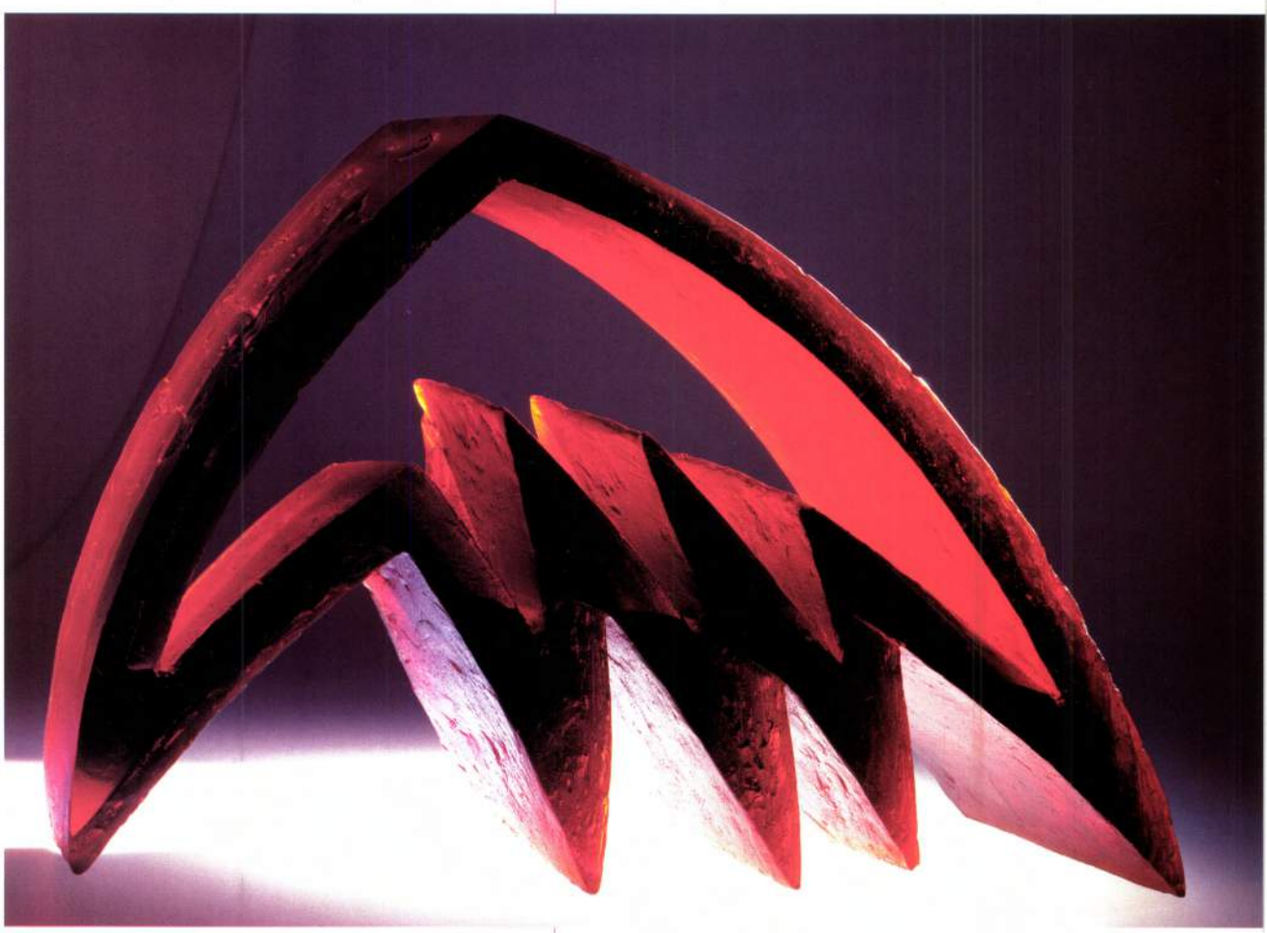
Sklo je výnimočný materiál...

Áno, stretávajú sa v ňom všetky živly - voda, oheň, zem i vzduch. Hovorí sa, že má štvrtú dimenziu a dá sa ním vyjadriť určité tajomstvo. Rada využívam hladké leštené plochy, ale aj zásahy odtlačkami prstov, odrazy a reflexie. No rovnako rada pracujem aj s farbou. Sklo mi jednoducho ponúka možnosti, aké mi žiadny iný materiál nedokáže sprostredkovať.

Štěpán Pala (1944)

Sklo a architektúra, nad čím v tejto oblasti uvažujete?

Hľadám také formy, ktoré by skĺbením idey, tvaru i techniky umožňovali zvládnuť väčšia 2 - 3 metrové objekty. Tie musia byť odľahčené a skonštruované tak, aby sa minimalizovala váha i vnútorné pnutie. S manželkou experimentujeme s ob-



Zora Palová: Vták, 1999.

Foto: archív autorov

Štěpán Pala: Červený priestor, 2000.

jektmi a modelmi, kde konštrukcia je zároveň formou, tvarom i výrazom. Okrem skla sa vo voľnej tvorbe venujem aj návrhom celkom nových foriem, takpovediac na pomedzí vlnenia a konštrukcie. Po fyzikálnej stránke je to niečo podobné ako svetlo.

Priznali ste sa, že so sklom v poslednom období hlavne experimentujete. Kam smerujú svetové trendy?

Perspektívy sú rovnaké ako pre Slovensko tak pre celý svet. Tam nie je rozdiel... Ľudstvo bude musieť postupne nahrádzať kovy a uvažovať, ako využiť alternatívne surovinové bohatstvo. Keďže kremík je prvok s najvyšším percentuálnym zastúpením v zemskej kôre, sklo je materiál budúcnosti. Bolo by treba, aby súčasní svetoví i slovenskí sklári skúšali nové techniky, formy a idey. Je potrebné vytvoriť priestor pre experimenty a sústavnú prácu so sklom. Na to všetko však treba financie.

Tvrdíte, že sklo je materiál budúcnosti. V čom vidíte jeho výhody?

Možnosti skla, formálne aj materiálové, sú veľké. Otázka nie je, v čom je sklo rozdielne od kameňa či bronzu. Ako výtvarný materiál má všetky prednosti. Dajú sa z neho vytvoriť úžitkové predmety do ruky, rozmerné priestorové realizácie, ale aj samotná architektúra. Obrovské možnosti, ktoré sklo ponúka, však majú aj svoje úskalia. Veľa ľudí ho chápe len ako krásne samo osebe. Je to ako keby sme odsudzovali rozprávky za to, že sú dobré a so šťastným koncom. Tento problém však nie je v skle, je v ľuďoch (aj v ľuďoch ktorí ho robia), ktorí sa nechajú zviesť priemernou krásou.

Sklo má blízko k svetu ideí, má schopnosť zobraziť veci nehmotné. Ako priezračné - rovné, guľaté či zakrivené - nám dovoľuje vnímať len samotnú ideu. Ak literatúra je len opisom či príbehom, obraz a plastika vizuálnym zobrazením, sklo je ešte niečím viac. Je tajomstvom za obrazom...

P a v o l H l ô š k a (1953)

Ako by ste charakterizovali svoju súčasnú tvorbu?

Ešte pred dvoma, tromi rokmi som robil niekoľko realizácií pre peňažné ústavy a sporiteľne, deliace steny pre banky, pieskované sklá a paravány. V súčasnosti sa vyskytujú objednávky tohto charakteru skôr sporadicky. Ťažisková je pre mňa ateliérová tvorba, ale chápem ju aj ako prípravu na monumentálne realizácie s ambíciami smerom k architektúre. Ak pracujem do interiéru, sú to väčšinou objekty a svietidlá, najčastejšie pre priateľov.

Čo je dnes rozhodujúce v oblasti umenia na Slovensku?

Murphyho zákon hovorí, že v umení je určujúci ten, kto má peniaze. Je to smutné, ale je to tak. Na Slovensku chýba „špecializované" publikum. Málokto si môže dovoliť kúpiť sklený objekt, navyše ľudia akosi tradične dávajú prednosť obrazom a grafikám.

A čo východiská?

Pokiaľ tí, čo na to majú, nebudú výrazne podporovať umenie ako celok, ťažko bude možné hovoriť o výraznejšom posune aj v dizajne, monumentálnej tvorbe a umeleckom remesle. Myslím si, že prirodzeným popudom k oživeniu umeleckej scény by bola istá forma daňovej úľavy pre tých, čo investujú do umenia.

Hovoríte, že nie ste pesimista, ale optimista so skúsenosťami... Ktoré sú tie pozitívne?

Je príjemné konštatovať, že sklárske sympózium v Lednických Rovniach má stupňujúcu kvalitu. Teší ma tiež, že Združenie slovenských sklárov, ako jediná aktívna sklárska organizácia, za desať rokov prípravy tohto podujatia upútala pozornosť medzinárodnej scény na túto časť Európy. Pozitívne dojmy i ohlasy sú dôkazom toho, že má zmysel v tradícii pokračovať. Navyše sympózium je najmä pre mladých dobrým štartom do cudziny.

Mali ste šťastie študovať na VŠVU počas pôsobenia Václava Ciglera. Ako s odstupom času hodnotíte toto obdobie ?

Som posledný Ciglerov žiak. Jeho koncepcia reprezentovala nový výtvarný názor na sklo. Súčasná architektúra potvrdzuje jeho progresívnosť. V minulosti existovali tlaky eliminovať Ciglerove pôsobenie. Čas ale ukázal, že jeho koncept bol nadčasový. Z náskoku, ktorý sme vďaka nemu získali, ťažíme ešte dodnes. To by sa malo akcentovať v teoretickej rovine. Aj po dlhoročných skúsenostiach môžem povedať, že sklo je pre mňa vždy také malé kúzlo. Je to úžasne podnetný a inšpiračný materiál. Sklo je ako človek, ktorý nedokáže alebo nechce klamať. Neviem si predstaviť, že by som robil niečo iné.

Za rozhovory ďakuje

Nina Gažovičová

Pavol Hlôška: Objekt, 1999.

Petra Hlavičková: Misa, 1999. VŠUP Praha.

Šárka Bulčíková: Porcelánová čajová súprava, 1997. VŠUP Praha.

Drahoslava Mondoková: Konvice. Keramika, kov, 1999.

keramické konfrontácie

Elektráreň Tatranskej galérie v Poprade, známa svojimi rozsiahlymi výstavnými a tvorivými projektmi nielen na Slovensku, ale aj v zahraničí, otvorila tohtoročnú výstavnú sezónu náročným medzinárodným podujatím. V poradí už šiesty ročník tradičných Hier s umením, ktorých zjednocujúcou témou je zakaždým iný druh materiálu (v predchádzajúcich ročníkoch to bol papier, textil, kov a drôt), bol v tomto roku venovaný keramike. Tento projekt spája tvorbu profesionálnych výtvarníkov s tvorbou študentov vysokých a stredných škôl výtvarného zamerania. Z regionálneho, neskôr celoslovenského podujatia sa postupne prepracoval k zaujímavej medzinárodnej prezentácii.

Profesionálnu tvorbu predstavovali tri výstavy: Slovenská keramika dnes III. (v tomto roku prezentovaná aj v Trenčíne a v Prešove), Hlinený objekt – prezentujúci tvorbu troch slovenských keramičiek A. Horváthovej, I. Langerovej-Vidrovej a G. Luptákovej (jej premiéra bola v roku 1999 vo Vermesovej vile v Dunajskej Strede) a Výber z 10 ročníkov Medzinárodného keramického sympózia zo zbierok Novohradskej galérie v Lučenci (prezentovaný verejnosti v takomto rozsahu po prvýkrát). Všetky tri výstavy koncepčne pripravil PhDr. Štefan Oriško.

Študentskú expozíciu tvorili objekty a inštalácie z piatich vysokých škôl (VŠVU Bratislava, VŠUP Praha, Inštitút výtvarnej kultúry UJEP Ústí nad Labem, Akadémia krásnych umení Varšava, Fakulta umenia v Izmire – Narlidere Turecko) a dvoch stredných škôl (ŠÚV J. Vydru Bratislava a ŠÚV Košice).

Už dlhší čas sa polemizuje o tom, že sa keramická tvorba v širšom kontexte slovenského výtvarného umenia dostala do úzadia. Galérie na Slovensku poskytujú tomuto tradičnému médiu veľmi málo priestoru. Výnimkou je projekt Slovenská keramika dnes, ktorý sa pripravuje každé 3 roky v Trenčíne a v Prešove. Dôvody sú rôzne a rôzne sú aj otázky, na ktoré je treba hľadať odpoveď, ak sa súčasná keramická tvorba má vymaniť z polohy štandardnej ľúbivosti:

- Je súčasná slovenská keramika po dizajnérskej, ale aj remeselnorealizačnej stránke schopná obstáť v konkurencii s inými druhmi tvorby a častejšie si nájsť miesto vo výstavných plánoch galérií na Slovensku?
- Je príprava študentov stredných a najmä vysokých škôl smerovaná na súčasné nové estetické a dizajnérske požiadavky a je porovnateľná s prípravou v ostatných európskych krajinách?
- Je zo strany výrobcov, súčasných keramických podnikov, záujem o spoluprácu s kvalitným dizajnérom, ako je to bežné v iných krajinách?
- Je chápanie a predstava o keramike v širšej verejnosti, počínajúc najmladšou generáciou a nevynímajúc odbornú verejnosť, iná než komerčná a tradičná?

O týchto, ale aj mnohých ďalších otázkach sa počas Keramických konfrontácií (od 18. mája do 8. júla 2000) v popradskej Elektrárni veľa diskutovalo. Na diskusiách, prezentáciách, tvorivých dielňach sa zúčastnili významné osobnosti európskej keramiky – prof. Václav Šerák, vedúci ateliéru keramiky VŠUP Praha, doc. Pavel Jarkovský, vedúci ateliéru keramiky a porcelánu UJEP Ústí nad Labem, prof. Teresa Plata, vedúca ateliéru AKU Varšava. Slovenskú keramickú scénu zastupovali Ivica Langerová-Vidrová, vedúca ateliéru keramiky VŠVU Bratislava (ktorá organizačne zabezpečila expozíciu študentov), Anna Horváthová, Gabriela Luptáková, Michal Zdravecký a mnohí ďalší pedagógovia z VŠVU, ŠÚV alebo ZUŠ. Veľkým prínosom bolo toto podujatie pre súčasných študentov VŠVU, ktorí pre priestor Elektrárne zhotovili svoje bakalárske práce a tu ich aj obhajovali.

Odbornú verejnosť, ale aj návštevníkov zaujala inštalácia Edity Balážovej, Vladimíra Krátkeho a Michala Kušíka, študentov 3. ročníka. Ich prístup ku keramickej tvorbe je netradičný, esteticky účelný, ba aj vtipný, uplatňujúci všetky atribúty keramického materiálu. Práce sú výsledkom novej koncepcie a smerovania súčasného ateliéru keramiky VŠVU. Z dizajnérskeho hľadiska zaujali práce študentov oboch českých vysokých škôl (J. Linhartovej, J. Čapka, A. Tomášeka, P. Hlavičkovej, Š. Bulčíkovej a ďalších).

V Tatranskej galérii v Poprade sa podarilo predstaviť široké spektrum výtvarných konkretizácií diel – od drobného šperku až po monumentálnu plastiku, od úžitkovej keramiky cez plastiku až po priestorové inštalácie. Voviesť do vzájomných súvislostí viac ako 180 objektov rôznej veľkosti a zamerania, aj keď realizovaného v jednom médiu, bolo jedným z najťažších inštalačných problémov celého podujatia. Podľa mienky zúčastnených tvorcov sme aj tento problém zvládli.

V tomto zmysle znamenalo popradské podujatie zriedkavú príležitosť na konfrontáciu a stretlo sa s mimoriadne pozitívnym ohlasom medzi slovenskými, českými, poľskými, nemeckými keramikmi i v širšej verejnosti, o čom svedčí aj prekvapujúco vysoká návštevnosť galérie (výstavy navštívilo v priebehu 7 týždňov viac ako 1600 návštevníkov).

Anna Ondrušeková

Miloš Nemec: Obrazovka, 2000. VŠVU Bratislava.

Foto: archív TG Poprad

tri vlnovky

Ľubica Pedersenová

Tri modré, súbežné vlnovky symbolizujúce vlny Storebaeltu, Lillebaeltu a Oresundu – prieplavov ohraničujúcich ostrov Sjaelland, na ktorom leží dánska metropola Kodaň – sú značkou Kráľovskej porcelánovej továrne, Det Kongelige Porcelainsfabrik, slávia viacej 225. výročie založenia. Dánska porcelánka je jednou z najstarších v Európe. Aké úlohy, funkcie a postavenie má porcelán – toto kedysi vzácne „biele zlato" panovníckych dvorov – na prahu nového tisícročia? Pred akými možnosťami či hrozbami stojí dvestoročná továreň podnes udržiavajúca tradície ručného remesla?

Porcelánová továreň bola založená 1. mája 1775 pod patronátom kráľovnej Juliany Marie, keď sa aj Dánom po dlhom experimentovaní podarilo vyrobiť tvrdý porcelán. Kráľovský dvor bol vyše sto rokov najväčším akcionárom spoločnosti a v prvých desaťročiach aj hlavným zákazníkom. Sortiment tvorili servisy, dekoratívne predmety a honosné vázy. Po štýlovej stránke prešli podobným vývojom ako ostatný európsky porcelán, avšak už na začiatku boli v Kodani vyrobené tri servisy, ktoré podnes predstavujú jadro produkcie.

Do histórie európskeho porcelánu sa ako jeden z najkrajších a najvzácnejších zapísal servis Flora Danica, vyrobený v r. 1790 až 1802 údajne ako dar ruskej cárovnej Kataríne II. (Do Ruska sa však nikdy nedostal a z vyše 1800 kusov je podnes zachovaných 1530, väčinou v Dánsku.) Bol nazvaný podľa rovnomenného herbára dánskej flóry a jednotlivé kusy boli ozdobené ručne maľovanými a vedecky presnými reprodukciami jeho kolorovaných medirytín. Flora Danica je najprestížnejším a najdrahším produktom kodanskej porcelánky. Každý kus vzniká ručne v dlhom, niekedy niekoľkomesačnom procese, ktorý môže v ktoromkoľvek štádiu vyjsť nazmar. Niektoré kusy sa pália až šesťkrát, niektoré sú dekorované girlandami z miniatúrnych, ručne modelovaných kvetov, niektoré prerezávané po prvom pálení, takže pôsobia dojmom čipky, a všetky sú doplnené zlatým okrajom a latinským názvom rastliny. Vyše dvadsať pracovníkov sa špecializuje výlučne na maľovanie Flory Danica, pričom stať sa jej zručným maliarom si vyžaduje desať rokov praxe!

Ďalšie dva servisy používajú len jednu farbu – kobaltovú modrú nanášanú pod glazúrou. V tomto smere nebola kodanská porcelánka nijak výnimočná: túto farbu používali mnohé továrne inšpirované čínskym porcelánom aj ekonomickým zreteľom (porcelán si žiada len jedno pálenie pri vysokej teplote). Práve kobaltová modrá sa stala charakteristická pre kodanskú porcelánku a dva prvé modré servisy jej základným produktom.

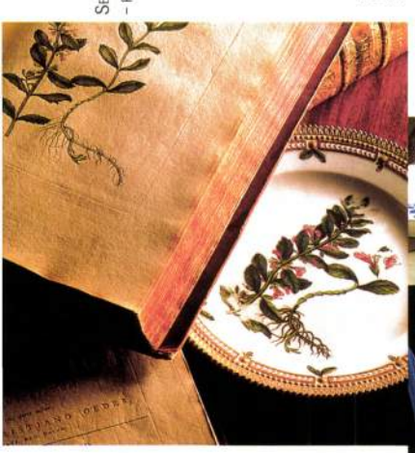
Servis nazvaný Mussel bol pôvodne viac-menej odkopírovaný z Meissenu (kde sa neskôr práve pre početné plagiáty prestal vyrábať a prešlo sa k známemu „cibuľáku"), ale okorenený prvkami z Ďalekého východu. Dekor sa maľuje na raz vypálený porcelán a tvoria ho rastlinné ornamenty exotického pôvodu, štylizované do čistej grafickej podoby. Pôsobia jednoducho, avšak na jednom tanieri je vyše tisíc ťahov štetca! Tento vzor sa dnes ručne maľuje už len v Dánsku. Napriek cudzokrajnému pôvodu ho Dáni považujú za časť svojho národného kultúrneho dedičstva a synonymum kráľovskej porcelánky.

Druhý servis, len o pár rokov mladší, je Modrý kvet, takmer rovnako úspešný a obľúbený sa vyrába nepretržite od 1779. Jeho rastlinné motívy pochádzajú výlučne z domácej flóry a sú maľované naturalistickejšie, keďže variovaním ťahov štetca sa vytvárajú svetlá a tiene. Oba servisy sa vyrábajú v niekoľkých variantoch, napríklad v kombinácii s prerezávaním alebo reliéfnym dekorom.

Z 300 maliarov v kodanskej porcelánke 120 maľuje práve servisy s modrými podglazúrovými vzormi. Ručne maľovaný porcelán považuje podnik naďalej za historické jadro sortimentu a základ produkcie, aj keď ide o časovo náročnú a finančne nákladnú výrobu. Vedenie porcelánky má jasne definovanú skupinu zákazníkov, na ktorých sa obracia. Nie sú to mladí ľudia, ale stredná a staršia generácia, ktorá má isté prostriedky a záujem o predmety trvácnejšej hodnoty a vie oceniť kvalitu ručnej tvorby.

Druhá významná dánska manufaktúra na porcelán a kameninu – Bing og Grondahl – vznikla r. 1853 a dodnes pokračuje pod pôvodným názvom vo výrobe. Vďaka schopnému podnikateľovi Phillipovi Schouovi a umeleckému riaditeľovi Arnoldovi Krogovi sa kodanská porcelánka koncom 19. storočia dostala do popredia európskej tvorby. Spoločne s podnikom Bing og Grondahl žala mimoriadne úspechy na svetových výstavách v Paríži, kde porcelán s podglazúrovou maľbou získal v r. 1889 Grand Prix. Podnik otváral predajne po celom svete a získaval exkluzívnu klientelu. Sortiment sa rozšíril, pribudli nové servisy, figurálna tvorba, voľné modelovanie, kamenina a fajansa so žiadanými farbami a vzormi.

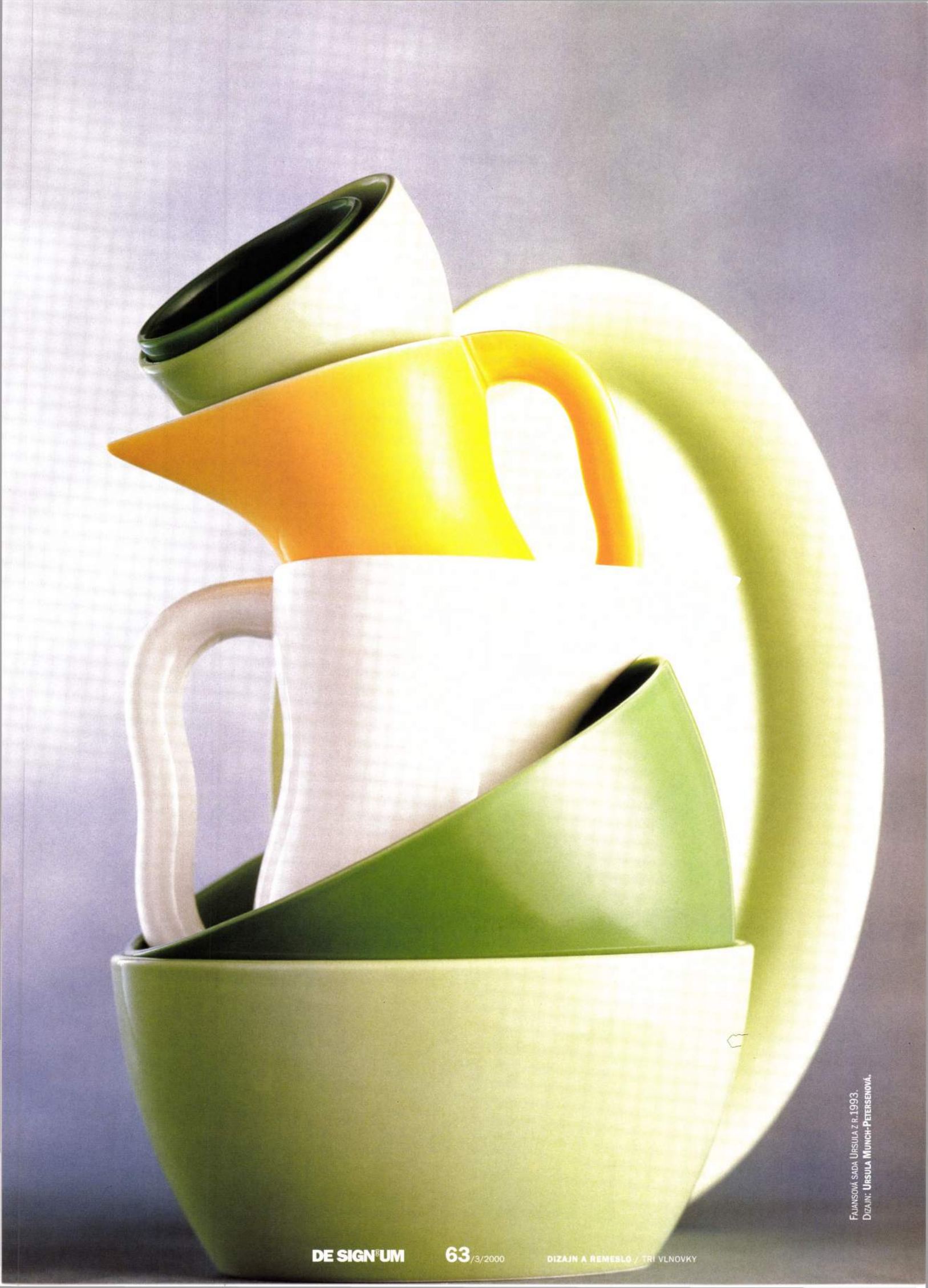
Obidve porcelánky si v priebehu prvej polovice 20. storočia upevnili svoje postavenie na domácom i zahraničnom trhu. Podčiarknuť treba dve skutočnosti. Po prvé, vedomú spoluprácu s umelcami: obidva závody už v tom čase angažovali súčasných maliarov a sochárov. A po druhé, silný vplyv funkcionalizmu: štýl



SERVIS FLORA DANICA A JEHO PREDLOHA – ROVNOMENNÝ BOTANICKÝ ATLAS.

KVETINOVÉ PREDLOHY SERVISU MODRÝ KVET Z R. 1779 – NEVYPÁLENÁ FARBA JE SVETLEJŠIA A FAREBNÉ ODTIENE NIE SÚ VIDITEĽNÉ.

SERVIS MUSSEL Z KONCA 18. STOROČIA – ČASŤ SERVISU PRE JEDLÁ Z RÝB, NAVRHNUTÁ PRI PRÍLEŽITOSTI JUBILEA V R. 2000.



FAJANSOVÁ SADA URSULA Z R. 1993.
DIZAJN: URSULA MUNCH-PETERSENOVÁ.

DIZAJNÉRKA A KERAMIČKA GRETHE MEYEROVÁ.

a jeho ideový základ našli v Dánsku výraznú odozvu (zďaleka nielen v porceláne) a už v 30. rokoch sa vytváral základ pre neskorší medzinárodne zakorenený pojem „danish design".

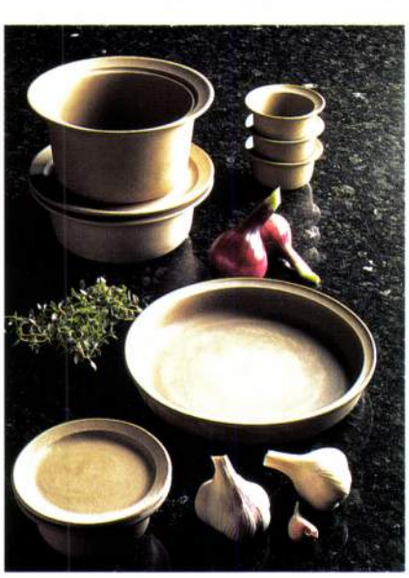
Dánsky dizajn - a možno povedať, že škandinávsky dizajn vôbec - sa stal svetoznámym v 50. rokoch vďaka štýlu, pre ktorý je príznačná jednoduchá praktická ľahkosť, prirodzená elegancia, organické tvary, prírodné materiály a farby s dôrazom na tradičné umelecké remeslá. Odrazil sa aj v novej produkcii porcelánových závodov, ktoré po prvýkrát začali vyrábať čisto biely porcelán bez dekoru alebo len s reliéfnym ornamentom. Opäť to boli umelci, externí keramici a dizajnéri, čo navrhli nové, úspešné servisy a produkty (Axel Salto, Henning Koppel, Gertrud Vasegaardová a i.). Za všetky treba spomenúť fajansový servis Grethe Meyerovej z r. 1965 s názvom Modrý okraj, ktorý sa stal najpredávanejším servisom súčasnej doby a moderným klasikom. Hoci jej pôvodnou profesiou bola architektúra, G. Meyerová výrazne ovplyvnila kultúru dánskeho stolovania a za svoje návrhy na keramiku, textílie, sklo, kuchynské predmety a príbory získala mnoho ocenení. Servis Modrý okraj bol nazvaný podľa svojho jednoduchého dekoru - obvodového pásika. Vyšiel z funkcionalizmu a novodobých požiadaviek na prípravu jedál, stolovanie a bytové zariadenie (kusy je možné ukladať do seba, každý má viacero funkcií, sú jednoduché na pohľad i používanie a pod.). K podobnej úlohe sa G. Meyerová vrátila o desaťročie neskôr, keď navrhla sadu fajansových ohňovzdorných mís a nádob Ildpot. Jej robustnosť a rustikálnosť, ako aj sýte zemité farby a samotné funkcie opäť odrážali nové požiadavky doby: revolta mladej generácie viedla v 70. rokoch k zavrhnutiu tradícií spotrebného západného sveta a k hľadaniu inšpirácie okrem iného v prírode a vidieckom spôsobe života s pečením celozrnného chleba a jednoduchým stolovaním, na aké sa krehký elegantný porcelán nehodil.

V 70. rokoch sa začal proces rozsiahlych organizačných zmien, keď porcelánka najprv odkúpila poprednú dánsku firmu na strieborné predmety a šperky Georg Jensen a neskôr hlavnú domácu skláreň Holmegaard. Spojili sa do akciovej spoločnosti s názvom Royal Copenhagen, ktorý porcelánový závod používa dodnes. V r. 1987 došlo k historickému zlúčeniu dvoch hlavných výrobcov porcelánu v Dánsku, keď sa k Royal Copenhagen pridal aj Bing & Grondahl. Cieľ bol jednoznačný: posilniť porcelánovú výrobu voči konkurencii a na svetových trhoch. Dnes je Royal Copenhagen porcelánovou časťou koncernu Royal Scandinavia, ktorý vznikol v r. 1997 a patrí k najväčším producentom v oblasti umeleckého priemyslu vo svete. Okrem uvedených podnikov doň patria švédske sklárne Kosta Boda (najstaršia v krajine, založená v r. 1742) a Orrefors, švédsky závod na sklo a keramiku Boda Nova - Hoganäs a benátska skláreň Venini. Porcelánka Royal Copenhagen má približne tisíc zamestnancov a celý koncern vyše 3 600 zamestnancov. Má viac než sto predajní v 14 krajinách sveta, z toho patrí 19 Royal Copenhagen (najviac, vyše 60, má podnik Georg Jensen). Ten „domovský" sídli v centre Kodane, v peknom renesančnom komplexe, kde sú zároveň výstavné priestory a kaviareň.

V 90. rokoch vznikli dve série produktov, ktoré sa okamžite stali dizajnérskym aj komerčným úspechom. Podľa návrhu keramičky Ursule Munch-Petersenovej sa v r. 1993 začala vyrábať 25-kusová fajansová séria servisu Ursula, oceneného nemeckou cenou Design Plus. O päť rokov neskôr navrhol keramik a dizajnér Ole Jensen sériu stolových i kuchynských predmetov v porceláne, fajanse i skle, ktorá bola nazvaná podľa svojho autora a získala mnoho ocenení. Ide o osem bežných predmetov so skulpturálnou podobou. Vyrábajú sa vo svetlých farbách (biela, žltá a tyrkysová). Podľa autora je dobové úsilie o efektivizáciu a aparáty šetriace čas proti ľudskej podstate. Dôležité je nájsť si čas na umývanie riadu a prípravu jedla a mať potešenie z používaných vecí.
Aj tieto dva servisy potvrdzujú, že podnik pokračuje v tradícii spolupráce s umelcami, ktorá sa začala koncom 19. storočia. Závod má vlastné vývojové oddelenie, ktoré sa zaoberá inováciou produktov a osem stálych profesionálnych keramikov (viacerí sú známi aj svojou voľnou umeleckou tvorbou). Okrem toho však udržiava pravidelný kontakt s celým radom externých umelcov a dizajnérov, na ktorých sa obracia s konkrétnymi úlohami a zákazkami. Iniciatíva však môže byť aj opačná a umelci môžu sami prichádzať s nápadmi a návrhmi. Posudzujú ich potom pracovníci vývojového oddelenia, ktorí zohľadňujú aj mimoumelecké kritériá (technické, ekonomické, trhové a pod.). Zaujímavá je tiež spolupráca porcelánky s celým radom popredných dánskych umelcov zaoberajúcich sa voľnou tvorbou nielen v oblasti keramiky (J. Birkemose, C.-H. Pedersen, L. Malinovsky, L. Utzonová a i.). V tejto súvislosti možno tiež spomenúť tradíciu výstav vianočných stolov: podnik sa každoročne obracia na skupinu popredných osobností, najmä umelcov a dizajnérov, ale aj iných významných kultúrnych tvorcov, ktorí navrhujú štedrovečerný stôl s použitím výrobkov Royal Scandinavia. Kreácie sú vždy veľmi zaujímavé a pohybujú sa v širokej škále umeleckej a filozofickej interpretácie.

Spolupráca s umelcami ovplyvnila aj oslavy „miléniového" jubilea. Podnik sa však nezameral len na úspešnú 225-ročnú minulosť. Vývojová rada podniku si položila dve otázky: Čo je základom našich tradícií? A akú majú tradície budúcnosť? Odpoveď bola pomerne jednoznačná: tradíciou je ručne maľovaný porcelán s modrým podglazúrovým dekorom, ktorý porcelánke priniesol svetové renomé. Druhou tradíciou je moderný dánsky dizajn z povojnového obdobia, ktorý otvoril novú etapu životaschopnosti. Tradície sú však dedičstvom, ktoré treba neustále inovovať, ak nemajú mať len muzeálny charakter. Jubilejné iniciatívy sa preto sústredili na štyri oblasti: na inováciu tradičného servisu Mussel, novú interpetáciu modrého podglazúrového dekoru, ino-

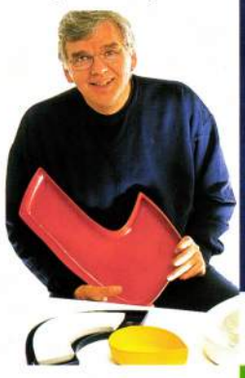
PORCELÁNOVÝ SERVIS MODRÝ OKRAJ Z R. 1965. DIZAJN: GRETHE MEYEROVÁ.



SÉRIA FAJANSOVÝCH NÁDOB ILDPOT Z POLOVICE 70. ROKOV. DIZAJN: GRETHE MEYEROVÁ.

vovanie už klasického povojnového dizajnu a na zamyslenie sa nad servisom budúceho tisícročia. V servise Mussel bola obnovená výroba historického bowle na punč a drobnej čajovej dózy z konca 18. storočia, prepracovaná a rozšírená bola súprava na jedlá z rýb a vyvinutá exkluzívna sada na písací stôl. Všetky predmety sú, pochopiteľne, ručne dekorované a určené spomínanému „zrelému" zákazníkovi.

Nová interpretácia podglazúrovej modrej bola zverená ôsmim externým umelcom. V čase písania tohto článku sú výsledky ich voľnej fabulácie ešte len budúcnosťou, keďže výstava so sľubným názvom Provokácie bude sprístupnená na jeseň tohto roku. Nová interpretácia modernej klasiky viedla k vzniku servisu 4 All Seasons, v ktorom autorka G. Meyerová inovovala svoj populárny Modrý okraj zo 60. rokov. Niet pochýb o tom, že tento servis sa nielen vďaka medzinárodne znejúcemu menu stane komerčným úspechom. Ide o fajansovú sadu s príjemnými funkčnými tvarmi, ktorá sa vyrába v základných štyroch farbách (modrá, červená, zelená a žltá), vždy v svetlom i tmavšom odtieni, pričom farba sa používa buď ako jednoduchý dekor alebo ako celoplošná transparentná glazúra.
Zamyslenie sa nad porcelánom 21. storočia viedlo k projektu Servis budúcnosti. Podnik sa obrátil na ôsmich dizajnérov s výzvou navrhnúť takýto servis. Medzi dizajnérmi boli nestori keramickej produkcie aj čerství absolventi akadémie. Neboli obmedzení žiadnymi kritériami a podmienkami - podnik poskytol všetky zdroje k dispozícii ich umeleckému experimentovaniu. Niektorí dizajnéri pracovali s porcelánom, iní s fajansou a vývojová rada podniku v závere roka posúdi, ktoré návrhy sa budú realizovať.



Keramik Ivan Weiss, pracovník porcelánky, s návrhom servisu pre nové tisícročie.

Je zaujímavé, že návrhy majú mnoho spoločných čŕt. V tom zmysle sú možno dobrým zrkadlom doby a tendencií, ktoré sú perspektívne pre budúcnosť. Ide o odmietnutie konvencií, či už ide o rituály stolovania a prestierania, alebo tradičný veľký porcelánový servis. Porcelán alebo fajansa je výrazom individuálneho používania a osobného výberu. Inšpirácie sú fragmentárne, z rôznych dôb a miest. Na stole sú veci nové i staré, zmes prvkov zdedených a navrhnutých súčasnými dizajnérmi, predmetov anonymných alebo exkluzívnych. V kombinovaní a objavovaní nových funkcií je zdroj radosti a estetického zážitku. Časť konzumácie prebieha rýchlo, možno osamote a z polotovarov, kým iný dôraz na jedlo a jeho podávanie sa kladie vtedy, keď sa zíde celá rodina. V navrhovaných servisoch prevládala celoplošná, často výrazná farebnosť, niekedy s jednoduchým rastlinným alebo kaligrafickým dekorom. Spoločným prvkom boli oválne tvary tanierov a mís, elipsovité, slzovité, mäkké organické, do seba zapadajúce, v obryse sa dopĺňajúce ako vrstvy prerezanej cibule. Evidentný bol tiež dôraz na funkčnosť a polyfunkčnosť, tiež na skladnosť a stohovateľnosť.
Dizajnéri predstavili nielen skice a trojrozmerné modely, ale aj rovnako zaujímavé filozofické úvahy o spôsobe života a budúcnosti stolovania. Jeden z nich, Soren Ulrik Petersen (dizajnér nábytku), to vyjadril takto: „Jedáleň zanikla, rodina sa rozpadá, každý má vlastný televízor a čas jedenia. Kuchyňa sa stane miestom prípravy väčšieho množstva vláknin a menšieho množstva mŕtvych zvierat. Moderné kalórie zaberajú na tanieri menej miesta - taniere sa dajú do seba ukladať v tom poradí, ako sa umývajú, tie ploché sa hodia ako pokrývky na hlboké taniere a misy, ktoré udržiavajú jedlo teplé počas prenosu k počítaču, televízoru alebo do detskej izby, aj keď uprostred toho všetkého zazvoní mobil."

Sada kuchynských predmetov Ole z r. 1998.
Dizajn: **Ole Jensen.**

Fajansový servis 4 All Seasons, časť modrého variantu, 1999.
Dizajn: **Ursula Munch-Petersenová.**

Trochu odstrašujúce, trochu pravdivé. V závere však uvediem ešte výrok riaditeľa porcelánky Knuda Odgaarda Petersena. Na otázku, ako vidí budúcnosť ručných tradícií na prahu 21. storočia, odpovedal: „Základom filozofie podniku je ochrana starých tradícií a udržiavanie vysokej úrovne remeselnej odbornosti. Kvalitné remeslo a dávne hodnoty budú mať vo vysoko-technologickej dobe čoraz väčší význam. Tieto pojmy obsahujú kvality, bez ktorých nemôžeme existovať."

PONUKA Z PREDAJNÍ DETVA, 1929.

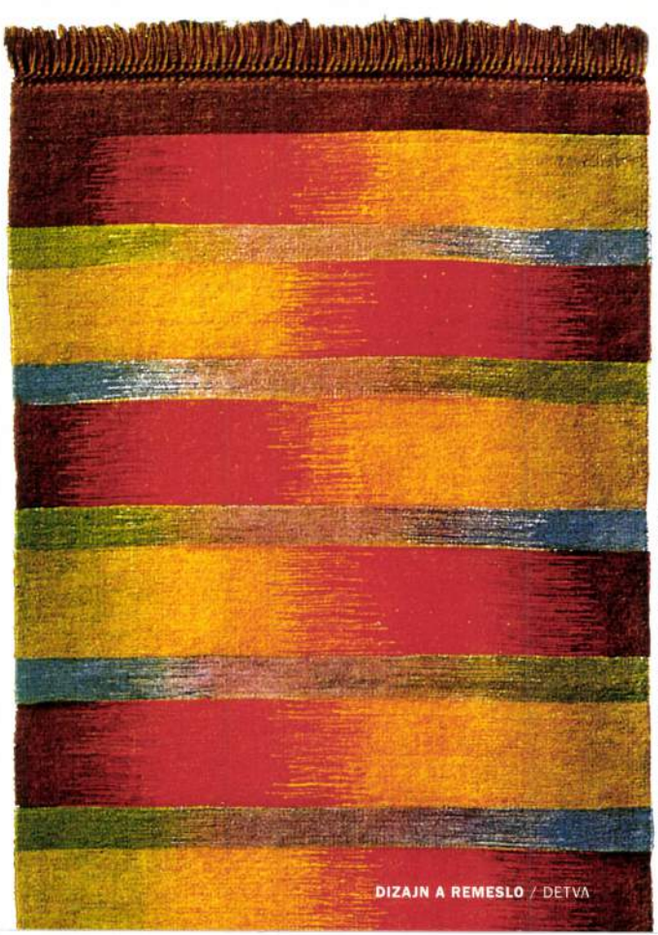
FRANTIŠEK MALÝ: ZNAČKA DETVA, 1920.

METHOD KALÁB: ZNAČKA SPOLOČNOSTI UMELECKÉHO PRIEMYSLU (SUP), 1920.

Dagmar Poláčková

detva

Bratislavská Škola umeleckých remesiel (1928 – 1938) a sprievodné aktivity okruhu jej pedagógov, spolupracovníkov a žiakov sa spájajú so vznikom a zároveň vrcholom vývoja moderného úžitkového umenia na Slovensku. Menej je však známe, že už pred vznikom školy na Slovensku rozvíjali činnosť orientovanú na moderné chápanie umeleckého priemyslu organizácie, ktorých realizačné výstupy môžeme pokojne považovať za slovenskú protomodernu v úžitkovom umení.



FRANTIŠEK MALÝ (?): KOBEREC. ARDANOV, 1928.

Takmer súčasne so vznikom republiky (1919) vláda zakladá Komisariát pre záchranu pamiatok na Slovensku, ktorej odbor pre ľudové umenie a umelecký priemysel zveril jeho predseda Dušan Jurkovič absolventovi pražskej umeleckopriemyselnej školy, etnografovi, umeleckému historikovi a vynikajúcemu pedagógovi Josefovi Vydrovi.

S jeho menom sa spája program a činnosť prvej slovenskej modernej obchodno-výrobnej organizácie umeleckého priemyslu, ktorú sám založil – *Spoločnosti umeleckého priemyslu* (SUP, 1920 – 1924). Model spoločnosti vychádzal zo zásad, ktoré si Vydra osvojil v pražskom Artěli a na pôde Svazu českého (neskôr československého) díla ako tajomník jeho bratislavskej pobočky od roku 1926. SUP v každom smere znamenala podstatný obrat vo vývoji úžitkového umenia a veľká väčšina jej zásadných koncepčných princípov sa aj po jej včlenení do *Detvy* (1924) naďalej realizovala.

Po roku 1924 sa Detva, spoločnosť na povznesenie ľudového umeleckého priemyslu, od roku 1927 účastinná spoločnosť, stala najväčšou výrobnou (odhaduje sa vyše 2000 výrobcov) a obchodnou organizáciou v oblasti umeleckého priemyslu na Slovensku. V tomto smere bola takmer konkurenčne rovnocenná jediným dvom veľkým priemyselným podnikom, ktorých export výrobkov predstihoval predaj výrobkov na domácom trhu, a to sklárňam v Lednických Rovniach a továrni v Sandriku.

Detva zohrala v rozvoji úžitkového umenia rozhodujúcu úlohu predovšetkým do vzniku ŠUR-ky, a to najmä v rokoch 1924 až 1928. V rámci jej programu však existovali vedľa seba dve tendencie. Jedna, ktorá sa snažila zachovať tradičné umelecké kvality ľudového umenia, ako sa uplatňovali doposiaľ v teréne – tradičné ľudové výšivky, drobný bytový textil i tradičné keramické i drevené výrobky.

Druhá tendencia, vychádzajúca z Vydrovej koncepcie modernej syntézy, preferovala spočiatku prvky blízke českému dekorativizmu 20. rokov, ale čoskoro zamierila do oblasti funkcionalizmom formulovaných zásad. Detva realizovala popri výhodnej organizácii výroby – decentralizovaná forma továrenskej výroby bez vysokých režijných nákladov – aj technologické inovácie a poskytla výrobcom rozsiahlejšiu farebnú škálu materiálov. Farba, nové vzory i tvary teda zohrali v tomto období dôležitú funkciu a postupne nahrádzali tradičný ľudový ornament. S výrobcami spolupracovali výtvarníci jednak ako umeleckí vedúci, ale aj ako autori jednotlivých návrhov. Často boli v jednotlivých dielňach prítomní na jedno- i viacmesačné štipendiá študenti pražskej umeleckopriemyselnej školy (J. Horová – Modra, J. Brukner – Prievidza, M. Tůmová – Ardanov atď.), alebo boli pre výrobcov pravidelne poriadané odborné kurzy, vedené často špičkovými teoretikmi súčasnej výtvarnej výchovy (napr. kurzy J. Vydru).

Detva sa prezentovala i rozsiahlou výstavnou činnosťou na domácej pôde, ale aj na svetových výstavách, kde získala mnohé ocenenia (Medzinárodná výstava dekoratívnych umení Paríž, 1925, Filadelfia, 1927 a i.), kde často bola jediným zástupcom zo Slovenska. V druhej polovici 20. rokov Detva predávala svoje výrobky vo vlastných alebo zmluvných predajniach v Bratislave, Prahe, Brne, Karlových Varoch, ale aj vo Viedni, Budapešti, Londýne, Mníchove a New Yorku. Napriek všetkým modernistickým snahám však najväčší úspech na medzinárodných fórach získali pôvodné ľudové výšivky, i keď teraz často aplikované na šatách, prikrývkach, drobných bytových textíliách. Jedinečnosť týchto výšiviek dokazuje aj ich reprodukovanie a sprievodný text v Gombrichovej slávnej knihe The Sence of Order.

Oddelenie výšiviek v Detve viedol J. Jareš, ktorý sa zaslúžil predovšetkým o alternatívnu aplikáciu tradičnej detvianskej výšivky a rozšírenie jej farebného spektra. Podobné ambície v odbore výšivky realizovala i jeho manželka L. Rambouská a v Cíferi B. Lehmannová. Najúspešnejším odvetvím v Detve bola nesporne textilná tvorba. Popri výšivke dominoval rôzny

bytový textil – koberce, závesy, prikrývky, vankúše atď. Vedúcou tvorivou osobnosťou v oblasti textilu, umeleckým vedúcim i návrhárom zároveň, bol František Malý. Radikálne zmodernizoval vzory i farebnú kompozíciu textílií. Používal jednoduché vzory, často tvorené len farebnými pásmi alebo abstrahovanými prvkami vybranými z domácich tradičných motívov. Navrhoval textil ako integrálnu súčasť pre moderný funkcionalistický interiér, ktorý už od polovice 20. rokov prevládal aj v slovenskej architektúre. Spolupracoval s bratislavskou dielňou, s dielňou ručne tkaného textilu v Prievidzi a s Ardanovom, kde navrhoval moderné funkcionalistické kelimové koberce.

Podobne minimalizoval aj ľudové ornamentálne motívy v práci s tylom v Jablonici. Tieto drobné pokrývky ohraničuje geometricky komponovaná striktná bordúra. Pozoruhodná, predovšetkým produkciou textílií vyrábaných technikou česanej vlny, bola dielňa v obci Dubovoje. Modernizáciu druhov tovaru, jeho tvarov i dekoru mal na starosti V. Merganc. Dielňa bola úspešná najmä vďaka Mergancovej transformácii tradičného rastlinného dekoru, jeho radikálnej tvarovej redukcii a obohateniu o žiarivú farebnosť, ktorá bola v modernom, farebne striedmom interiéri veľmi obľúbená. Vynikli predovšetkým jednoduché dvoj- či trojfarebné guby, ktorých obľuba stúpla neskôr v 60. rokoch a ktoré majú vzor veľmi príbuzný Mergancovým vzorom z polovice 20. rokov.

Popri nosnej činnosti Detvy, ktorú tvorili v sledovanom období 1924 – 1928 predovšetkým produkty textilných dielní, návrhárov a výrobcov, jej záujmovú oblasť tvorili i predmety z dreva, prútia a hračky, ktoré sprostredkoval B. Šippich, a sklo, ktoré sa však dojednávalo len zmluvne ako výhodný predajný a doplnkový artikel.

Podobne vznikali i vzťahy v oblasti keramiky. Detva ponúkala jednak ľudovú keramiku z tradičných centier výroby, ale aj modernú keramiku v duchu českého dekorativizmu 20. rokov od J. Jareša a štipendistky J. Horovej (od r. 1928 sa však prezentovala i čisto funkcionalistickou keramikou, tak ako ju poznáme i z jej pôsobenia na ŠUR-ke) a J. Znoja. Znojova cesta k jednoduchému, strohému tvaru s výraznými stopami točenia na kruhu a farebnými kombináciami glazúr bola zreteľná už od začiatku jeho tvorby v rámci keramickej dielne, ktorú založila Vydrova Spoločnosť umeleckého priemyslu v Plaveckom Štvrtku.

Hoci Detva pretrvala až do konca 2. svetovej vojny, jej význam sa postupne zredukoval na čisto obchodnú činnosť. Napriek tomu, že spolupracovala aj so ŠUR-kou, táto veľmi rýchlo po roku 1928 preberá vývojovú iniciatívu a stáva sa rozhodujúcim centrom ďalšieho rozvoja úžitkového umenia na Slovensku.

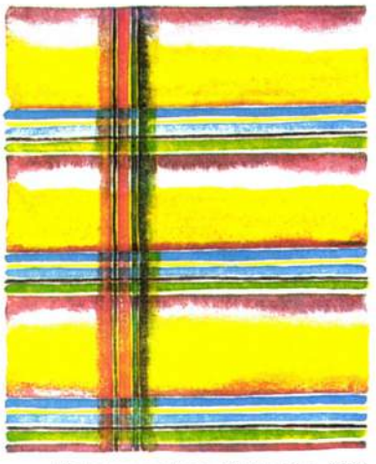
Foto: Alena Urbánková, Moravská galerie v Brně a archív autorky

František Malý: ručne tkaná prikrývka a záves. Prievidza, 1925.

Vojtech Merganc: ručne tkaný záves. Dubovoje, 1925.

František Malý (?): Vankúše, 1927.

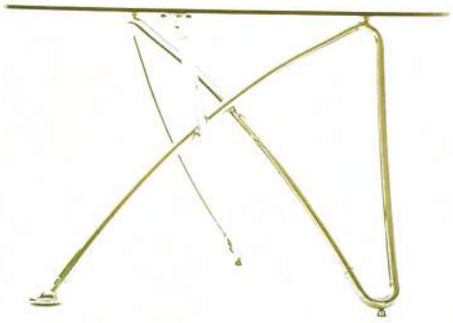
Jaroslav Znoj: Vázy. Modrá, po r. 1925.



Práce z kurzu J. Vydru. **M. Marešová,** 1927.

KRESLO CLONE.

STÔL H 20.



Massimo Iosa Ghini pre Bonaldo

Biosphere je názov novej kolekcie nábytku, ktorú vytvoril renomovaný taliansky dizajnér a architekt Massimo Iosa Ghini pre firmu Bonaldo. Kolekcia bola po prvý raz predstavená verejnosti na milánskom veľtrhu nábytku v apríli tohto roku. Zaujala najmä tú časť odborného publika, ktoré je presýtené prísne geometrickou estetikou súčasnej produkcie nábytku. Sám autor sa netají tým, že prvky kolekcie sú inšpirované prírodnými štruktúrami a tvorbou secesných autorov zo začiatku nášho storočia – Van de Veldeho, Hortu, Gaudího či dizajnérov uplatňujúcich organické tvaroslovie, ako boli napr. Nervi, Molino a Panton. Jednotnou myšlienkou všetkých solitérov, ktoré kolekcia zahŕňa, sú tvary s útlymi proporciami a mäkkými líniami, ktoré navodzujú atmosféru pohody. Tzv. wellbeing je v súčasnom nábytku často prítomný len ergonomickými či materiálovými parametrami, zovňajšok však agresívnosťou hranatých tvarov potiera celkový pocit pohodlia. Kolekcia Biosphere chce prekonať jednoznačné oddelenie fyzickej a duševnej pohody a ponúka nábytok pre globálny „wellbeing".
M. Iosa Ghini (1959) je jedným z mála tvorcov súčasnej strednej generácie, ktorému sa podarilo presadiť sa v celosvetovom meradle organickým až extravagantným poňatím dizajnu. Ghini pracoval v oblasti priemyselného dizajnu pre renomovaných výrobcov, ako napr. Duravit, Hoesch, Silouette, Moroso, Cassina, Flou, Fiam. Prednáša na viacerých univerzitách – v Miláne, Ríme, Barcelone i Kolíne nad Rýnom. Jeho posledným významným projektom v oblasti architektúry je hlavná stanica metra v Hannoveri, ktorá sa v súčasnosti realizuje.

Plagát v akcii

Foto: Štúdio RECO

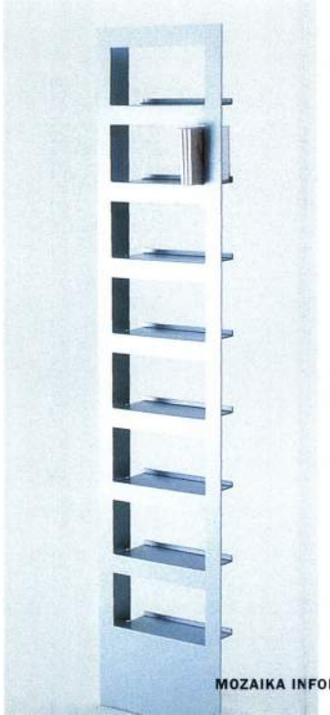
Na konci septembra bude v Trnave otvorený štvrtý ročník medzinárodnej súťažnej prehliadky plagátovej tvorby Trienále plagátu Trnava 2000. Keďže je médium plagátu vytvorené pre dialóg s prostredím, organizátori pripravujú akcie, ktoré priblížia trienále k duchu prvých dvoch ročníkov (1991, 1994), keď boli plagáty vystavené aj vo výkladoch, prístupné náhodnému divákovi. Jednou z nich je projekt OKNO, ktorý v dvojtýždňových intervaloch od 18. mája do konca trienále (30. novembra 2000) predstavuje vo výklade predajne CD Aquarius na Trojičnom námestí v Trnave niekoľko plagátov z minulých ročníkov. Hlavným zámerom projektu je pritiahnuť pozornosť domáceho laického publika a upozorniť návštevníkov mesta na túto medzinárodnú akciu.
Preto bol zvolený práve priestor CD predajne na námestí, kde sa stretávajú predovšetkým mladí ľudia, ktorí sú aj najčastejšími návštevníkmi výstavy. Postupne bude vystavených 10 plagátov z ročníkov 1994 a 1997. Dva z plagátov sú študentské práce, ďalšie pochádzajú od svetových grafických dizajnérov – napríklad Seymoura Chwasta z USA, Davida Taktakovera z Izraela, Micua Kacuiho z Japonska a iných.
Počas otvorenia výstavy bude vo výklade víťazný plagát z minulého ročníka od Paula Brühwilera zo Švajčiarska. Posledným bude propagačný plagát TPT 2000 spolu s plánom výstavných miest.

Mária Rišková

P. S.
**Pri Galérii Jána Koniarka v Trnave, ktorá je hlavným organizátorom Trienále plagátu Trnava, vzniklo občianske združenie POSTER. Jeho hlavným cieľom je podpora vydavateľskej činnosti so zameraním na oblasť plagátu a grafického dizajnu všeobecne, organizovanie vzdelávacích projektov a iné.
V prípade záujmu o ďalšie informácie, prípadne o členstvo v združení, kontaktujte: POSTER, Galéria Jána Koniarka, Zelený kríček 3, 917 01 Trnava, e-mail: poster@nextra.sk.**

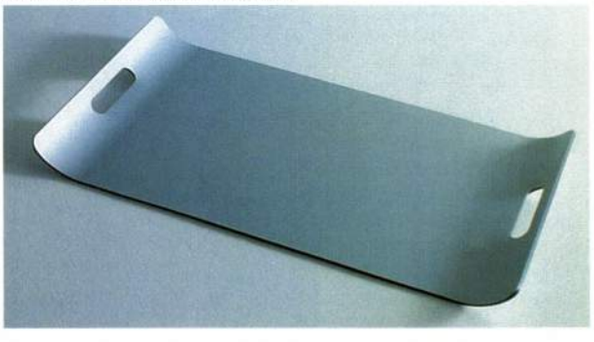
Nábytok s použitím materiálu Alucobond

Alucobond je nový technický materiál vhodný na využitie vo výrobe nábytku. Vyrába sa v podobe dosák, ktoré pozostávajú z dvoch povrchovo upravených hliníkových fólií a plastového – polyetylénového – jadra. Jeho prednosťou je výborná stabilita pri podstatne nižšej hmotnosti a lepšej odolnosti, než akú má hliník. Ako príklady jeho využitia na inovatívny dizajn môžu poslúžiť interiérové prvky z aktuálnej produkcie formy Roset Mobel GmbH, Nemecko. Dizajnérom kolekcie Ligne Roset, predstavenej na tohoročných veľtrhoch v Kolíne a Miláne, je Arik Levy.



SAMONOSNÝ STOJAN CD – SHELVES VYTVORENÝ Z KOMPAKTNÉHO KUSA MATERIÁLU ALUCOBOND VYREZANÍM A OHNUTÍM PLÔCH.

ĽAHKÝ PODNOS TRAY, HRÚBKA MATERIÁLU 4 MM.



Imaginárna manufaktúra

Dielňa Slepeckého ústavu v Berlíne-Kreuzbergu vyrábala od svojho založenia r. 1878 prakticky nemenný sortiment kefárskych výrobkov. V spracovaní dreva, kokosových vlákien, konských vlasov a ďalších prírodných materiálov klasickými technológiami sa akoby zastavil čas. Produkcia začala stagnovať, čo pre zamestnancov s výrazne zníženou pracovnou schopnosťou znamenalo nemalé existenčné ohrozenie.
Roku 1999 prišlo dizajnérske štúdio Vogt + Weizenegger s nápadom oživiť výrobu nekonformnými výrobkami, ktoré navrhnú mladí dizajnéri z viacerých európskych krajín. Projekt Imaginárna manufaktúra, ktorý po prvý raz predstavili na minuloročnom frankfurtskom veľtrhu Ambiente, priniesol 40 kreatívnych produktov a spôsobil svieži prievan v marketingovej stratégii podniku. Výrobca úspešne predáva novú kolekciu v predajni v areáli fabriky, v ktorej sa zachovalo čaro nostalgie starého remesla. Oveľa účinnejšie však ponúka svoj tovar prostredníctvom viacjazyčného katalógu vytlačeného s minimálnymi nákladmi na obyčajnom novinovom papieri. Zaujímavý je už aj preto, že ponúka myšlienky. Úvahy zúčastnených dizajnérov, rozhovory s autormi projektu, sociologické a psychologické aspekty „nového imidžu" dielne nevidiacich na ulici Oranienstrasse. Viac informácií na internetovej adrese: www.blindenanstalt.de

Kancelárska guma Limpo. Dizajn: **Elder Ferreira Monteiro** (Portugalsko).

Závesná lampa Brushlight. Dizajn: **Arik Levy** (Francúzsko).

Chlpatá stolička (C)hair #1.
Dizajn: **Vogt + Weizenegger** (Nemecko).

Drotárski majstri v žilinskom múzeu

16. – 18. júna 2000 sa v Považskom múzeu v Žiline konalo po desiatykrát Stretnutie drotárskych majstrov – výtvarníkov i remeselníkov zo Slovenska a Čiech. Najskôr sa uskutočnila konferencia nazvaná *Drotárstvo – história a súčasnosť* a po jej skončení, podobne ako v minulých rokoch, otvorili autorskú výstavu jednej zo stálych účastníčok podujatia, šperkárky Marty Filovej z Rosiny pri Žiline. Výtvarníčka pracuje s drôtom len päť rokov a za tento krátky čas v ňom našla osobité vyjadrenie. Strieborný materiál tvaruje pomocou textilných techník, ktoré kombinuje s tradičnými drotárskymi prvkami. Jej náhrdelníky, náramky či náušnice oživujú polodrahokamy, ktorým prispôsobuje charakter výpletov i tvary šperkov.
Stretnutie drotárskych majstrov pokračovalo ďalšie dva dni v priestoroch Budatínskeho zámku, kde predvádzali svoju zručnosť štyri desiatky výtvarníkov a remeselníkov, ktorí čisto ručným spracovaním drôtu vyjadrili svoje poňatie voľnej témy. V predchádzajúcich ročníkoch mali účastníci stretnutia vopred stanovenú tému, museli sa popasovať napríklad so zhotovením šperku, detskej hračky, ale aj typických výrobkov starých majstrov – šparáku do fajky a vtáčej klietky. Jubilejného ročníka sa zúčastnili aj známe osobnosti, ako napr. otec a syn Jurovatí, Remígia Biskupská, Ladislav Mikulík a Štefan Mlich. Aj pod ich vedením mohli zručnejší priaznivci drotárskeho remesla prenikať do jeho tajov.
Žilinské podujatie, ojedinelé v rámci Slovenska i Čiech, uzavrelo prvé decénium svojej existencie. Rastúci počet jeho účastníkov a mnohorakosť ich prác svedčí o tom, že za tento čas úspešne napĺňalo svoj cieľ – oživiť takmer zabudnutú drotársku tradíciu.

Monika Škvarnová

Elektromobil Vilo

WUSAM, a. s., Zvolen predstavil na nedávnom strojárskom veľtrhu v Nitre elektromobil Vilo (dizajn Štefan Klein) na prepravu zranených športovcov. Je to dvojstopové motorové vozidlo pre maximálne tri osoby – vodiča, ošetrujúceho lekára a zraneného hráča. Je poháňané jednosmerným elektromotorom cez zadnú hnaciu nápravu a podvozok je odpružený. Vozidlo má rámovú konštrukciu s výklopnou univerzálnou kabínou, ktorá môže byť doplnená o predné sklo so stieračom a bočnými plastovými dverami. Na pravej strane má umiestnenú odnímateľnú konštrukciu na zdravotnícky zberný rám (lopatkové nosidlá) určené na prenos a prepravu zranených osôb. Vozidlo sa dodáva v troch variantoch – s nosidlami po pravej strane, s nákladnou plošinou na prepravu materiálu a v dvojsedadlovom vyhotovení.

Foto: CNAC GP, Paríž

Beaubourg znovuotvorený

Prvého januára 2000 sa po 27-mesačnej prestávke otvorili brány Centre Georges Pompidou (ľudovo Beaubourg), ktoré zmenilo svoje vnútorné usporiadanie pre potreby kultúrneho publika 3. tisícročia. Inštitúcia počas rekonštrukcie čulo vystavovala v rôznych náhradných priestoroch (napr. veľká expozícia z diela Mana Raya v Grand Palais) a čiastočne prevádzkovala aj svoju Verejnú informačnú knižnicu. Znovuotvorenie symbolicky začala retrospektívna výstava architekta Renza Piana, ktorý pred 25 rokmi spolu s Richardom Rogersom vyhral súťaž na nový stánok umenia a kultúry v centre Paríža a ktorý sa zároveň podieľal na jeho modernizácii.
Dve podlažia, ktoré zaberá Múzeum moderného umenia, jedno z najväčších svojho druhu na svete, boli reinštalované v duchu scénografa Jeana-Francoisa Bodina. Mimoriadny dôraz sa kládol aj na knižnicu, ktorá sa zmenila na nadštandardne vybavené elektronizované informačné stredisko o civilizácii 20. storočia. To však platí pre súčasné Národné centrum umenia a kultúry všeobecne. Okrem sofistikovaného orientačného systému ho charakterizuje najmä nová obsahová identita s dôrazom na interaktívnu komunikáciu s návštevníkom. Priestory okolo vnútorného Fóra ožívajú pravidelnými divadelnými, hudobnými a tanečnými produkciami, módnymi prehliadkami, filmovými projekciami a výstavný plán na sezónu 2000/2001 len z oblasti úžitkového umenia a architektúry ponúka lahôdky typu Súčasná architektúra, Križovatky kreativity 2 (jún až september), Géniovia domácnosti, Od Colomba k Aradovi, Kartell – prostredie plastu (október až január), Vianočné stromčeky módnych tvorcov (december – január), Roky popu (marec – jún), Jean Nouvel (jún – september) a i. Obdivuhodná je aj šírka edičných titulov (knihy, katalógy, CD-ROM-y, video- a audionahrávky) a špecializovaných seminárov. Viac na stránke www.centrepompidou.fr.

Foto: archív BD

Z BIBLIOFILIE OSEM KNÍH A JEDEN POZNÁMKOVÝ BLOK ERNSTA JANDLA. DIZAJN: **BABSI DAUMOVÁ**, 1993.

Červená a modrá, žltá a zelená

„**Č**ítanie poézie Ernsta Jandla má na mňa zvláštny vplyv. Spôsobuje mi zimomriavky a ja som sa pokúsila vzbudiť podobné pocity aj výtvarným stvárnením jeho kníh," povedala rakúska výtvarníčka Babsi Daumová na otvorení svojej výstavy v bratislavskej Galérii X Červená a modrá, žltá a zelená (jún – august 2000). Predstavovala tu svoje práce z tvrdého papiera z rokov 1993 a 1995. A aj keď bola najsilnejšie zastúpená voľná tvorba z obdobia autorkinho parížskeho štipendia, rovnako zaujali aj o niečo staršie leporelá s textmi Jandla, Czernina a Rostanda. Napokon, obe polohy jej tvorby sa zjavne dopĺňajú a ovplyvňujú. Knihy Babsi Daumovej nechcú byť dvojrozmerné a nechcú byť plošné. Pri ich výtvarnom riešení použila svoj obľúbený materiál – kartónový papier.

md

Stavba roka 2000

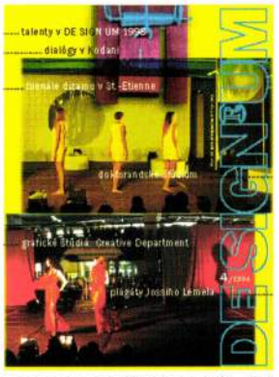
V 6. ročníku národnej súťaže Stavba roka, ktorú vypisujú Združenie pre rozvoj slovenskej architektúry a stavebníctva a ďalšie subjekty, udelili hlavnú cenu – titul Stavba roka 2000 – a súčasne Cenu Slovenskej komory architektov Regionálnemu centru Tatrabanky v Košiciach autorov doc. Ing. arch. Juraja Kobana a Ing. arch. Štefana Pacáka. Spoluautorkou interiérového dizajnu je Ing. Dana Hrešková a firma Kopa Košice, stavbu realizoval Stamart Martin. Objekt je situovaný v uličnej zástavbe na okraji mestskej pamiatkovej rezervácie. Z jednej strany stavbu inšpiruje kvalitný objekt medzivojnovej moderny s geometricky modelovanou fasádou, z druhej kultivovane prestavaný prízemný objekt, ktorý sa pravdepodobne v najbližších rokoch zvýši. Objekt banky má tri fasády: uličnú, chrániacu pred chladom a hlukom, slnečnú dvorovú s výhľadom na parkovisko a strešnú, provokujúcu farbou a tvarom komunitu okolitých striech. Stavba má monolitickú železobetónovú konštrukciu s nosným predsadeným rastrom, ktorý nesie vnútorné železobetónové stropy prostredníctvom polystyrénového antitepelného mosta. Celozasklené fasády vytvárajú geometrickú hru na priehľadnosť či priesvitnosť skla.

Foto: KOPA Košice

ponúkame publikácie SCD za zvýhodnené ceny

DE SIGN UM 3/97 za 40,- Sk

DE SIGN UM 3/98 za 50,- Sk



DE SIGN UM 4/98 za 50,- Sk

1/99

2/99

3/99

4/99

všetky štyri čísla spolu za 250,- Sk

KATALÓG GRAFICKÝCH DIZAJNÉROV
(56 profilov osobností a štúdií v SR), 119 strán, celofarebný, 1998. Cena 250,- Sk

WORLD DIRECTORY OF DESIGN EDUCATION
(prehľad vysokých škôl vo svete s charakteristikou vzdelávacích programov v oblasti dizajnu), 1997. Cena 300,- Sk. Pre zahraničie 50,- USD

Margita Mrázová: OCHRANA PRÁV A ZMUVNÉ VZŤAHY V OBLASTI PRIEMYSELNÉHO DIZAJNU
Vydalo SCD, 1993. Cena 50,- Sk

NÁRODNÁ CENA ZA DIZAJN 1997
(ocenené práce zo súťaže dizajnu výrobkov a grafického dizajnu). 40 strán. Cena 20,- Sk

NÁRODNÁ CENA ZA DIZAJN 1999
(ocenené práce zo súťaže dizajnu výrobkov a grafického dizajnu). Cena 50,- Sk

Pri zakúpení katalógov NCD '97 a NCD '99 spolu je cena 60,- Sk

Objednávky prijíma SCD (adresa v tiráži)

Objednávka časopisu DE SIGN UM

Meno a priezvisko alebo názov firmy

Adresa (ulica, číslo, PSČ), telefón, mail

IČO: DIČ:

Objednávam si záväzne DE SIGN UM

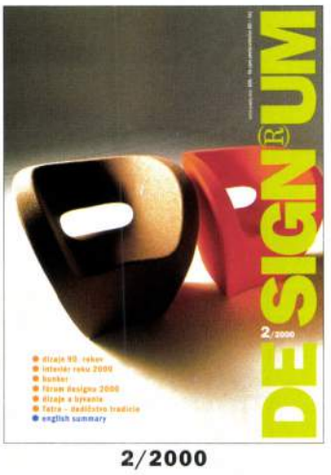
Ročník 2000 [1] [2] [3] [4] Ročník 1999 [1] [2] [3] [4] Ročník 1998 [3] [4] Ročník 1997 [3]

Predplatné na rok 2000: ☐ obyčajne (320,- Sk) ☐ doporučene (400,- Sk) ☐ pre ČR (384,- Kč)

Predplatné uhradím: ☐ zloženkou typu „C" ☐ žiadam vystaviť faktúru (uveďte IČO/DIČ, číslo účtu)

dátum a podpis:

1/2000



2/2000

3/2000

Témy čísla:
GRAFICKÝ DIZAJN
a projekt
KAŽDÝ DEŇ DIZAJN

4/2000

Ročník 2000

Predplatné na rok 2000 je 320 Sk vrátane poštovného (v SR).
Predplatné za doporučené zasielanie je 400 Sk (v SR).

Predplatné do ČR je 384 Kč (obyčajné zasielanie).

Výhody predplatného: nižšia cena
(na každom výtlačku ušetríte min. 20 Sk).

a navyše: každý predplatiteľ DE SIGN UM v roku 2000 dostane zdarma
jeden výtlačok katalógu **Národná cena za dizajn 1999.**

DE SIGN UM je vo voľnom predaji v týchto galériách a kníhkupectvách v SR a ČR:

Bratislava:
Gump, Uršulínska 9
Sipa, Sedlárska 2
Galéria X, Zámočnícka 5
Galéria Médium, Hviezdoslavovo nám.18
Brik, Lazaretská 13
Ex-libris, Michalská 5
Artfórum, Kozia ul.
LaReduta, Palackého 2
Zeva, Jesenského 12, Bratislava
Nitra: Art Galéria JVM Mikra, Kupecká 7
Žilina: Považská galéria umenia, M. R. Štefánika 2
Košice:
Abovská galéria J. Jakobyho, Hlavná 27
Artfórum , Mlynská 6
Praha: Konsepti, Krásnohorské 4

Pozor zmena! Predplatné na Slovensku i do zahraničia vybavuje s.r.o. L.K.Permanent

Objednávku časopisu DE SIGN UM

pošlite na adresu:

L. K. Permanent, spol. s r. o. (pani K. Leváková)
P. O. BOX 4, 834 14 Bratislava
tel.: 07/44 45 37 11
fax: 07/44 37 33 11
e-mail: lkperm@lkpermanent.sk

Objednávky pre ČR vybavuje: A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732
111 21 Praha 1
tel.: 02/683 58 21
fax: 02/684 77 31

NOVINKY VEĽTRHU
• PRINT STUDIO
• PACK SQUARE

GOLD PACK
súťaž o najlepší obal roka

www.printing-expo.sk

10. medzinárodný veľtrh polygrafie, papierenského priemyslu, obalov a baliacej techniky

international fair of printing, paper industry, packaging and packaging equipment

PRINTING

U.F.I.

PRINTING FÓRUM

Výstavné a kongresové centrum Incheba a.s., Bratislava

Exhibition and Congress Center Incheba a.s., Bratislava

7.-10.11.2000
Bratislava

OBAL 2000

kontakt a informácie:
contact and information:

A-21, reklamná agentúra s.r.o.
Záhradnícka 68, 821 08 Bratislava
tel.: (421-7) 555 66 823-4
fax: (421-7) 555 66 825
e-mail: a21@internet.sk

Zlatá pečať

V Ý S T A V A

ochrany a spoločenského uplatnenia kultúrneho dedičstva

NOSTALGIA

EXPO

29.11 - 3.12 * 2000

Dom umenia, Nám. SNP Bratislava

MÚZEÁ

GALÉRIE

OCHRANA PAMIATOK

REŠTAUROVANIE

STAROŽITNOSTI

SLUŽBY

LITERATÚRA

D&D STUDIO

Súkennícka 8
821 09 Bratislava
tel.: 07/5341 3568
nost@ddstudio.sk

www.nostalgiaexpo.sk